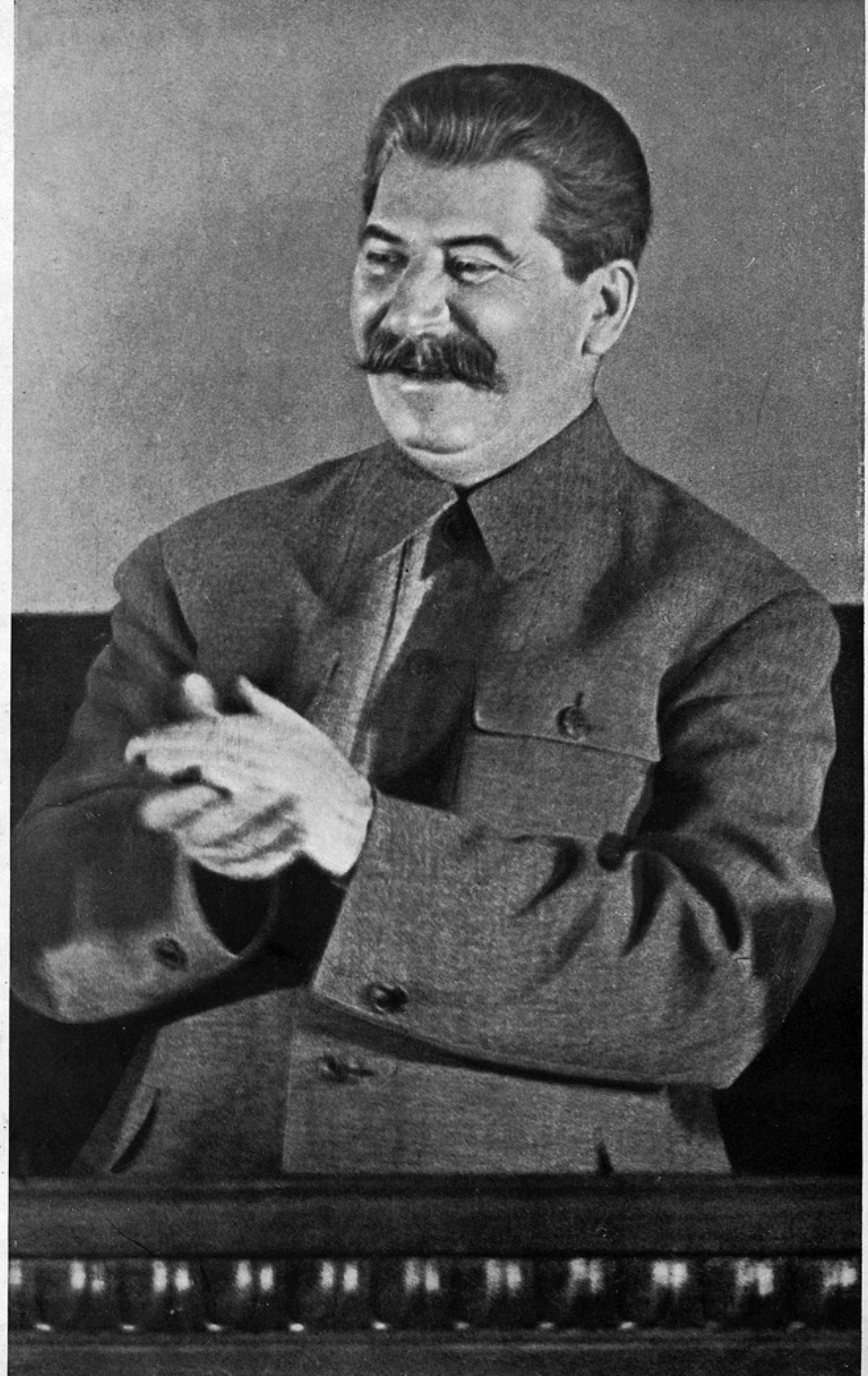
3-272/37

ИСКУССТВО КИНО

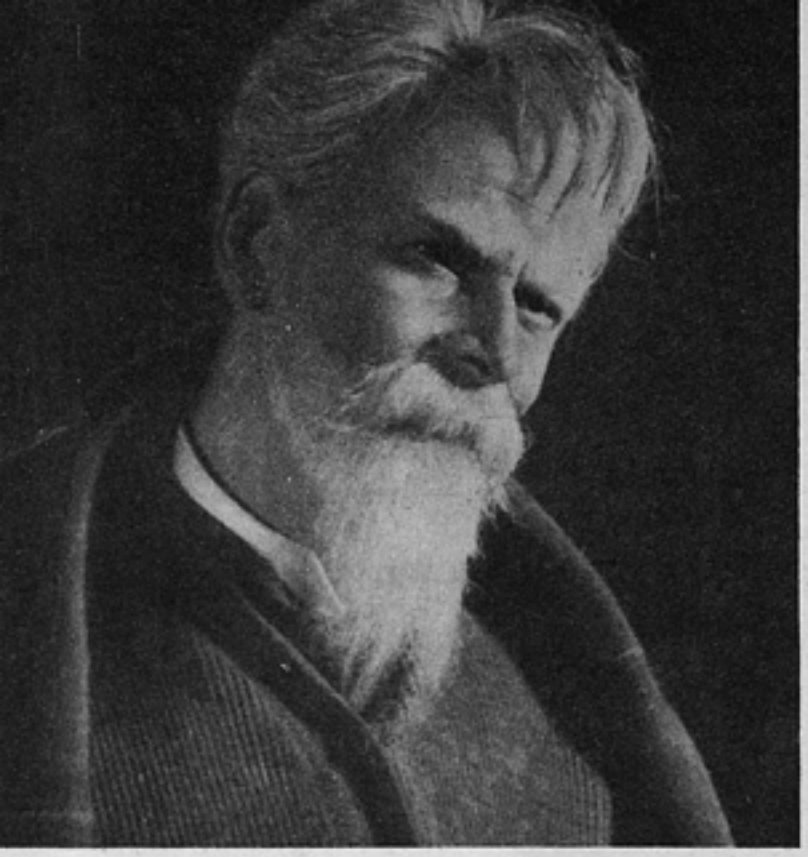
1
1937

Особенность проекта новой Конституции состоит в том, что он не ограничивается фиксированием формальных прав граждан, а переносит центр тяжести на вопрос о гарантиях этих прав, на вопрос о средствах осуществления этих прав. Он не просто провозглашает равенство прав граждан, но и обеспечивает его законодательным закреплением факта ликвидации режима эксплоатации, факта освобождения граждан от всякой эксплоатации. Он не просто провозглашает право на труд, но и обеспечивает его законодательным закреплением факта отсутствия кризисов в советском обществе, факта уничтожения безработицы. Он не просто провозглашает демократические свободы, но и обеспечивает их в законодательном порядке известными материальными средствами. Понятно поэтому, что демократизм проекта новой Конституции является не „обычным“ и „общепризнанным“ демократизмом вообще, а демократизмом социалистическим.

И. В. СТАЛИН „О проекте Конституции Союза ССР“. Доклад на Чрезвычайном VIII Всесоюзном С'езде Советов 25 ноября 1936 г. Гл. III — Основные особенности проекта Конституции.



Обложка работы худ. ЖУКОВА.
Технический редактор Н. АУЗАН.
Корректор А. БЕЛЬСКАЯ
Уполномоченный Главлита № Б—7355. Индекс № И-13. Заказ типографии 2112. Заказ Издательства 1 п. Тираж 5 000 экз. Об'ем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68 000. Ст. Ат 62×94. Сдано в набор 10/XII 1936 г. Подписано к печати 6/I 1937 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповский, 13.



Памяти Климентия Аркадьевича Тимирязева посвящаем фильм

БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ

Литературный сценарий

Л. РАХМАНОВА и Д. ДЭЛЯ

Арт. Н. ЧЕРКАСОВ в роли профессора Полежаева

Памятник Тимирязеву. Ученый в тоге. Дата на мраморе 1920 г. «БОРЦУ И МЫСЛИТЕЛЮ»

Часть первая

«1917... Октябрь... Дни великих тревог и великих радостей».

Героическая минорная симфония сопровождает вступительную надпись, и все переходит в тихий, притушенный лепет рояля. Кто-то играет за еле освещенным окном в бельэтаже. На улице дождь и темно.

В темноте тусклые силуэты хлебной очереди.

Понурые люди, женщины и мужчины, сидят и стоят под дождем и слушают рояль.

— Когда человек играет, он не чувствует голода...

— Они и не почувствуют: у них припрятано в ванной комнате...

— Я думаю, скоро доберутся до ихних запасов...

В грязи, с совсем человеческими умными глазами служит пес. Он дрожит от осеннего холода.

Белая щеголеватая его попона в дырах, бант съехал набок, шерсть в клочьях. Он просит хлеба.

В середине очереди один молчаливый, среди говорка окружающих, Воробьев. По черному фетру шляпы текут струйки дождя. Тонкая рука в перчатке придерживает полы пальто у ворота.

Он брезгливо оглядывается на соседей, на молодого с лихорадочными глазами рабочего парня, который пристроился у походного фонаря и с увлечением читает книжку.

На плечо Воробьева мягко ложится голова соседки, простой бабы, борющейся со сном. Воробьев чмокает губами. «Нелли» или «Тоби», так, наверно, зовут пуделя, устало поднялся на задние лапы и просит подачки.

Воробьев роется в кармане пальто, находит огрызок печения и бросает собаке.

— Душевный... — усмехается кто-то в очереди.

Какой-то парень, посиневший от холода, сохраняя серьезность в лице, великолепно отщелкивает чечетку, почти не шевелясь. Рояль умолк. Одинокие выстрелы отзываются эхом в переулках. Очередь шарахнулась и прижалась к стене. Сразу стало тихо. У Воробьева закрыты глаза.

И только парень с лихорадочными глазами глянул по направлению стрельбы и, успокоившись, перевернул страницу.

Далекий выстрел. Вспыхивает прожектор на корабле и щупает берег.

Витрина винного магазина Шитта. Зияющая дыра в стекле. Глупо и не к месту улыбающаяся фигура Бахуса, сидящего на бочке.

У входа в подвал бочки с вином. За бочкой ноги трупа.

Куприянов вкладывает еще дымящийся маузер в кобуру и говорит патрулю:

— Громил и бандитов класть на месте!

Он дает знак, и патруль разбивает бочку с вином. Вино льется в водосточный жолоб через ноги трупа.

— Подозрительных, — продолжает матрос, — задерживать! Пьяных тоже...

— Во всем районе произвести обыски в буржуйских квартирах. Запасы забирать и выдавать расписки...

Видно вдали, как ночной сторож, перекрестившись и упав на колени, жадно припал к винной луже. Обезумевший от ужаса чиновник, нагруженный бутылками, жмется к стене.

Неподалеку от отряда остановился Воробьев. В руках у него кусок хлеба без бумаги и сельди в газете, с которых падают капли рассола.

Он смотрит с тоской на витрину, на труп и отряд.

— Пройдите, гражданин, — здесь вам не театр, — отчеканил Куприянов.

Воробьев вздрогнул.

— Слушаюсь! — и зашагал во мглу неестественно оттопырив руку, в которой были зажаты селедки.

Куприянов подошел к отряду у Медного всадника и сказал:

— Можно разойтись по патрулям.

Отряд пошел. Прожектор на корабле погас, и все утонуло во мгле, кроме Медного всадника, который скакал и скакал, освещенный дрожащими бликами от костра...

Лестница дома Полежаева. Темно. С огарком свечи медленно поднимается Воробьев. Хлеб и свеча в одной руке, селедки — в другой. Перила отбрасывают причудливые тени.

Торопливые шаги догоняют Воробьева. Кто-то хочет воспользоваться светом воробьевской свечи.

Шаги пугают Воробьева. Он прижимается к стене и ждет, с опаской смотря вниз.

Торопливо вбегает на площадку чиновник. В руках и карманах у него бутылки с вином. Увидя Воробьева и узнав его, чиновник неудачно пытается спрятать бутылку в уже занятый карман.

— Господин Воробьев! — шепчет он, притрагиваясь к фуражке рукой с бутылкой. — Не осудите, — матросня все равно разворует.

— Не осуждаю, — отвечает Воробьев.

Чиновник ныряет к себе в квартиру. Воробьев поднимается этажом выше и торопливо стучит в дверь. На двери эмалированная дощечка:

Профессор Дмитрий Иларионович Полежаев.

На стук осторожно, через цепочку, открывается дверь.

— Это я, Мария Александровна, — говорит Воробьев.

Дверь открывается. Воробьев подает пожилой высокой женщине принесенный пакет. Он только сейчас пришел в себя, торопливо и старательно запирая дверь на замки и цепочку, и облегченно вздохнул. Он раздевается у вешалки в прихожей.

— Я не знаю, что бы мы с ним делали без вас... — благодарит женщина.

— Ученому, чье имя произносится с трепетом поклонения в Лондоне, Париже, Америке, — Полежаеву, чью руку пожимал сам Дарвин, профессору, увенчанному в Кембридже мантией великого Ньютона,—ныне едоку второй категории советская власть преподносит пакет сахаре...

Он засмеялся и подал мешочек Марии Александровне:

— Едок Полежаев, едок Пушкин, едок Толстой!

— Наш едок еще ничего не ел с утра, — говорит она. — Он спешит с книгой. Викентий Михайлович, — она обращается к Воробьеву, видимо, с трудом сдерживая слезы, — только вы нас не покидайте, милый! Что мы будем делать без вас?..

— Он послал письмо в редакцию? — резко и сухо спросил Воробьев, брезгливо нюхая пропахшие селедкой тонкие пальцы.

— Да, да, приходил человек из редакции, и он отдал ему статью. Завтра утром это будет напечатано.

— Прекрасно! — искренно обрадовался Воробьев. — Все мы ждем этого...

Обрадованный, он схватил ее руку и поцеловал. Стакан горячего чаю, который она взяла со столика в передней, задрожал в ее рука. Теперь она идет вперед через столовую. Воробьев следует за ней.

Они проходят гостиную. Ее шаги становятся все нерешительнее. Он тоже идет на цыпочках и говорит уже шопотом:

— Его книга, чего бы нам теперь это ни стоило, будет напечатана, даже если бы нам своими руками пришлось ее набирать.

Он говорит, моя руки, и, торопливо вытирая их, направляется к дверям кабинета.

Вот они стоят перед заветной дверью в кабинет. Слышно, как методично ходит маятник больших старинных часов, стоящих на полу. Часы бьют один раз, и их старинный гулкий бой несется по квартире.

— Прямо боюсь... когда он работает.

Она хочет уже постучать в дверь, но не решается и беспомощно опускается в кресло. Воробьев прислушался у двери, затем смело поднял руку, но...

Раздался резкий, повелительный стук во входную парадную дверь. Мария Александровна от испуга чуть не выронила стакан чаю.

Стук еще свирепее повторился. Растерянная, побежала Мария Александровна к входной двери, через гостиную, через столовую, в прихожую.

— Боже мой, кто так стучит? — спрашивает она.

— Открывайте! — раздается приказ. — К вам с обыском!

Ее рука дрожит.

— Сейчас, — пролепетала она, ставя опять стакан чаю на столик, и дрожащей рукой снимает цепочку и открывает дверь.

— Только, ради бога, тише: профессор работает, — говорит она.

В распахнутую настежь дверь вошел матрос Куприянов, за ним еще один матрос, дворник в шубе, и какой-то понятой подмастерье робко втиснулся с заспанным лицом, в пальто, накинутом поверх ночной рубашки.

— Кто хозяин квартиры? — решительно спрашивает матрос.

— К нему нельзя; он работает, — умоляюще смотрит на Куприянова старушка.

— Успеет его работа,— отрезал матрос. — Давайте его сюда.

— Идите сами, — вмешивается Воробьев, — мы не можем его беспокоить.

— Куда итти?

Пошел в столовую Куприянов.

И опять, все более и более умеряя шаг, идут, через столовую, через гостиную, к страшной двери Воробьев, Мария Александровна и за ней все остальные.

У двери остановились. Воробьев жестом показал — стучите.

Куприянов взялся за ручку и, не спеша, распахнул дверь.

Кабинет Полежаева. Большое окно. Стен нет, есть полки с книгами от пола до потолка. Книгами завален стол. Книги лежат на полу. Книга, раскрытая в кресле, перед столом. На столе керосиновая лампа. В той стене, где окно, портреты Дарвина, Менделеева и его собственный портрет. В углу, у двери, небольшой раскрытый шкаф с одеждой.

За столом, прямо против вошедших — Полежаев. Он еще не поднимает головы от рукописи. Его рука спешно дописывает страницу. У него спокойное суровое старческое лицо с седыми усами и с бородой. Аккуратно расчесанные седые волосы на большой голове, с пробором посредине. Он знает, что раскрыта дверь, но не поднимает головы.

— Муся, я ведь просил не мешать мне, — сказал он, продолжая писать.

— Дима, к тебе с обыском, — говорит она, еле справляясь со своим страхом.

Тогда Полежаев поднял голову и увидел остановившегося в дверях Куприянова. Он медленно поднялся с места, нахмурил брови. Он еще не оторвался от книги и не вполне понимал, что происходит.

— По постановлению Революционного комитета...— говорит Куприянов. — Буржуазия скрывает излишки. Мы должны выявить. Город находится в кризисе.

Куприянов явно не был создан для произнесения речей, и то, что они ему не удавались, бесило его. Сказав последнюю фразу, он подошел вплотную к Полежаеву, взял огромный карандаш и стукнул им по столу, как бы поставив точку.

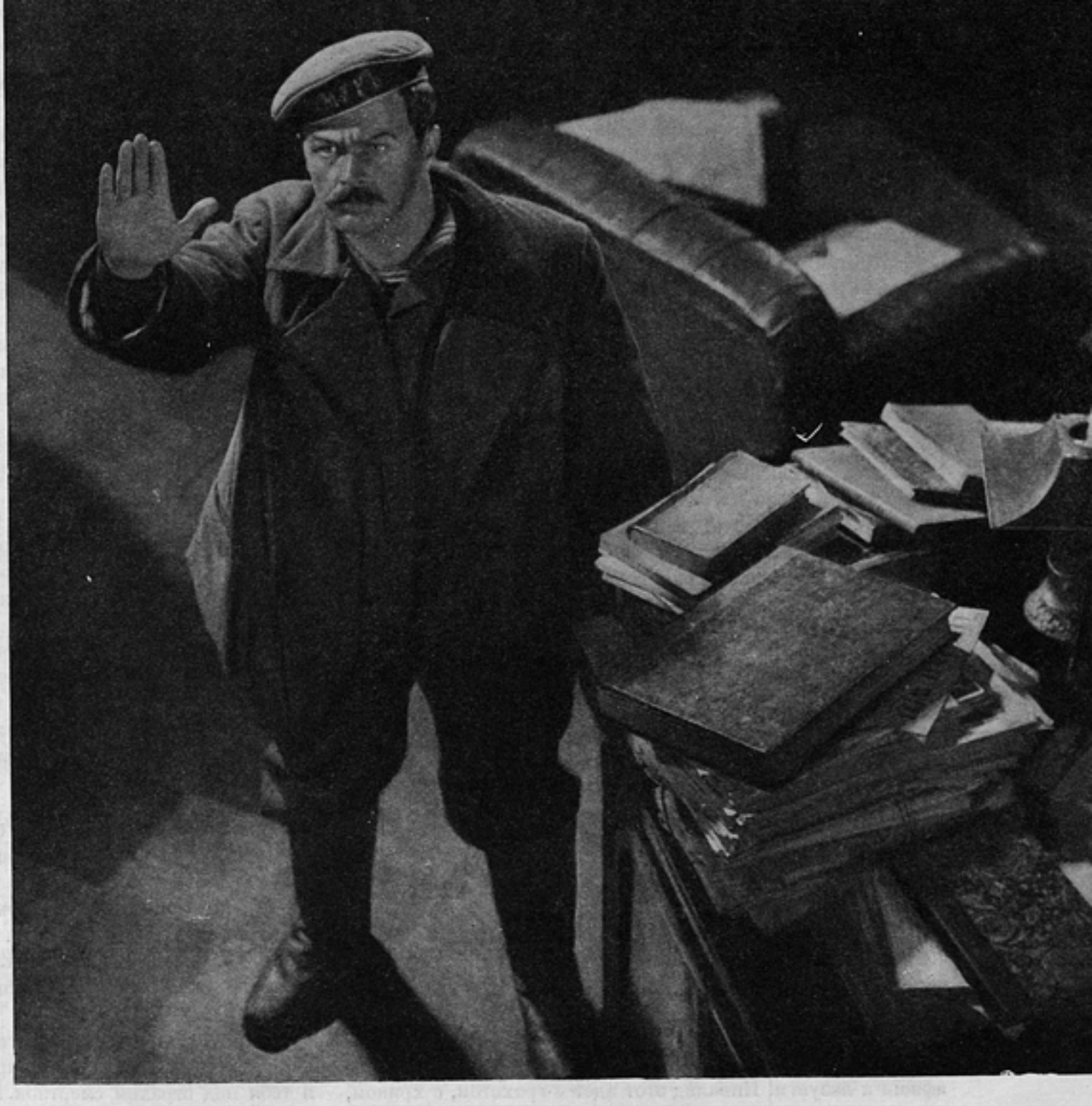
Полежаев не в шутку разозлился и, видимо, не столько на слова и приход, сколько на тон матроса и на его стук по столу.

— Вы мне лекции не читайте! — крикнул он. — Лекции я сам умею читать. Садитесь!

На секунду Куприянов растерялся от крика. Он привык к тому, что буржуи пугались его и немели при виде его пулеметного пояса и нагана. Чуть ошарашенный приемом, Куприянов машинально стал опускаться в кресло.

— Куда вы садитесь, — крикнул профессор, — там же книга... рукопись...

Куприянов взял с кресла папку с листами рукописи и держит, не зная, что с ней делать.



„БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ". Режиссеры И. Хейфец и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото арт. А. Мельников в роли Куприянова

— Раз уже сняли рукопись, положите ее на стол, — не унимался Полежаев.

Куприянов неловко повернул папку, и несколько листков упало на пол.

— А чорт! Что вы делаете? — совершенно рассвирепел старик, выбегая из-за стола.

— Боже мой, он ничего не понимает, — кричит он, — это же моя книга. Каждый листок — это бессонная ночь.

Он поднял листки, вырвал папку из рук вконец ошеломленного матроса и положил ее на стол.

— Ну, раз уже положили книгу, то садитесь теперь,— чуть успокоившись, но еще по инерции грохотал профессор.

Куприянов опустился в кресло. Неловко переминаясь, стоял в дверях второй матрос с винтовкой, и, сняв шапку, низко поклонился дворник.

Профессор снова пробрался на свое место. Наступило недоуменное молчание.

Куприянов, волнуясь, выпил воды из элегантной китайской чашечки. Она явно мала. Он пьет подряд пять чашек.

Второй матрос смущенно достает папиросу.

Часы в кабинете пробили десять.

— Чего же вы сидите? — опять набросился неугомонный старик. — Вы ведь пришли с обыском. Время-то идет.

Куприянов машинально оглядел кабинет, подошел к раскрытому шкафчику, сунул туда руку, чуть извлек, не снимая с крючка, какую-то занятную одежду. Плюшевая длинная мантия, обшитая широким красным кантом. Недоуменно и любопытно покачал головой.

— Архиерейская, что ли?

— Он ничего не понимает, — ужасался старик. — Архиерейская?.. Такую мантию носил сам великий Ньютон.

— Кто? — повернулся, не разобрав, Куприянов.

— Ньютон! Физик!

— А-а-а, — как будто понял Куприянов, — Ньютон...— и, желая скрыть свое смущение и растерянность, вырвал вдруг свирепо изо рта второго матроса папиросу и скомандовал: — Пошли!

Пропустив их вперед, он, оглядываясь на профессора, двинулся к двери.

— Карандаш!..—закричал ему вслед профессор. — Зачем карандаш унесли?

Обернулся Куприянов, развел пустыми руками.

— Не брал! — мрачно пробурчал он.

— Ну, ну, я на всякий случай, — сказал старик.— Бывает — уносят.

Куприянов с понятыми вышел из комнаты, закрыл дверь. Прошли гостиную и столовую, вошли в переднюю. Мария Александровна плетется за ними. Решительно открыл входную дверь Куприянов и, опять пропустив вперед понятых, вышел последним. Захлопнув дверь снаружи, он остановился на темной лестнице. Белая дощечка привлекла его

внимание. Он зажег спичку, сунул отнятую папиросу в рот и долго, пока горит спичка, разглядывает эмалированную надпись. Спичка догорает. Он спешно закуривает папиросу.

В кабинете остался Воробьев.

— Дмитрий Илларионович, — остановился он у стола,— я горячо жму вашу руку. Спасибо за статью. Пора... Что вы написали в ней?

Воробьев стоит против профессора и ждет ответа. Наконец, старик отрывается от своих листков.

— Сейчас! — говорит он, собирая листки в папку.

— Чаю хотите? — вдруг спрашивает старик. — Муся!— крикнул он. — Ах, да, там этот матрос обыскивает, — спохватился Полежаев. — Хороший парень. Вы заметили, какие у него глаза глубокие. Тоже ночи не спит...

Поднялся Воробьев в полном недоумении. Пересилив себя, он тихо сказал профессору:

— Этот хороший парень сейчас на моих глазах застрелил человека.

— Убил человека? — недоуменно посмотрел старик. — Какого человека?

— Не знаю. Из тех, кто громил погреб. Но не в этом дело...

— Боже мой! — схватился за голову профессор. — Он там под дождем воюет, а я на него накричал... Муся! — бросился к дверям профессор. — Где он?

Мария Александровна испуганно подошла к дверям кабинета.

— Ушел, ушел, — говорит она.

— Какая досада! — восклицает старик, — надо бы извиниться.

Часть вторая

Серенькое петроградское утро. Первый трамвай. Простреленный, разбитый трамвай. Бока помяты. Стекла выбиты и заделаны фанерой. На уцелевших стеклах наклеены афиши и лозунги. Инвалид этот идет с грохотом, с хрипом, охами и стонами.

На Знаменской площади, у Николаевского вокзала, мокрое чучело Александра III.

Из здания вокзала вышла фигура провинциала в сибирской дохе, с мешком, с чемоданом.

Он оглядел площадь. Знакомый трамвай проскрежетал колесами на повороте и остановился. Приезжий залез в вагон с передней площадки.

— К Смольному идет? — спросил он вожатого.

Веселый, разбитной вожатый оглянулся.

— Может, идет, а может, и нейдет!

Вожатый, не спеша, двинул трамвай дальше. С кипой газет ворвался с задней площадки мальчишка.

— «Петроградская правда»! Профессор Полежаев призывает против саботажников!

Он бежит через вагон вперед. С передней площадки тоже вскочил мальчишка с набитой доотказа сумкой газет.

— Утренние «Биржевые»! Бывший великий ученый продался большевикам!

Первый мальчишка бросился ко второму. В мгновение ока оба вцепились друг в друга и кубарем — из вагона на полном ходу, теряя в драке газеты.

«Петроградская правда» лежала у ног Бочарова (фамилия приезжего). Он жадно подхватил газету.

Опять бежит трамвай. Новый пассажир вскакивает на всем ходу. Это Куприянов. Он с газетой. Он, видимо, растерян новостью и знакомой фамилией на страницах газет.

— Трамвай к Смольному? — спрашивает он вожатого.

— А откуда я знаю? — ухмыльнулся весело малый. — Езжай пока!

Куприянов сел рядом с Бочаровым. Он видит, что тот тоже жадно пожирает статью Полежаева. Матрос пытается припомнить что-то и, волнуясь, заглядывает в газету Бочарова.

Стали чаще мелькать за окном полные вооруженными людьми грузовики, обгонявшие трамвай. По Суворовскому проспекту шли отряды красногвардейцев, то сосредоточенные, молчаливые, то певшие песни. Трамвай замедлил ход и вовсе остановился.

— Ну, почтенные пассажиры, слазьте. Дальше не едем. Войска здесь загородили все пути. Айдайте пешком!

Смольный. Толпа людей. Поток бешеного половодья, когда широкие просторы коридоров кипят страстью неотложных, самых экстренных дел.

Каждый человек был не один. Он был представитель тысяч. Будь то рабочий с Путиловского завода, будь то моряк с Балтики, будь то солдат с фронта или из городской части. Вооруженные, озабоченные, ликующие.

Неожиданные встречи друзей, съехавшихся со всех концов необъятной страны. Мозг страны кипел лихорадочной деятельностью. Здесь, в Смольном, окруженные толпой необычных посетителей и не терпящих отлагательств дел проходили по коридору сутками неспавшие люди, к которым тянулись все сердца многомиллионного народа.

В одной из комнат Смольного стоит с понурой головой наш знакомый, матрос Куприянов. Его отчитывает горячий человек во френче.

— Понимаете, надо отличать буржуя и саботажника от великого мирового ученого, чорт возьми!

— Я ж ничего ему не сделал. Я ж и обыска не производил. Я почувствовал своего старика, — оправдывался Куприянов.

— Почувствовал... Надо не только чувствовать, но и знать кое-что. Погоди! Вот через пару недель утрясутся страсти, я тебя под страхом смертной казни, — пошутил он, — заставлю перечитать его труды. Ты видал его полки с книгами?

— Видал, — пробурчал, улыбнувшись, Куприянов.

— Вот-вот. Все и прочтешь! Бочаров! — вдруг радостно воскликнул человек во френче, увидев в дверях нашего приезжего.

— Ты ли это? Видно, что из Сибири... В шубе, а у нас дождик.

Он бросился к приезжему и обнял его.

— Ты очень кстати. Садись! Сейчас я тебе дам мандат на занятие университетской типографии и листовку, которую к вечеру надо пропустить. Сиди тут и дожидайся.

— Постой! — задержал Бочаров. — Хоть взглянуть на товарища Ленина!

— А здесь — напротив. Он подпишет мандат. Можешь зайти вместе со мною.

Человек во френче, было, пошел, но дорогу ему преградил Куприянов. Решительно сняв бескозырку и распахнув грудь, он сказал:

— Стреляй сейчас: мне все равно столько книг в жизнь не прочитать, — объяснил Куприянов.

Засмеялся человек во френче.

— Товарищ Бочаров, возьмешь Куприянова в помощники. Там, кажется, крепкое гнездо саботажников. Можно опереться на профессора Полежаева.

Он ушел. Бочаров и Куприянов остались вдвоем. Они здороваются, и Куприянов спрашивает:

— Чего он профессор Полежаев?

— Жизни природы, — сказал Бочаров и ринулся вслед за ушедшим.

Университетский коридор. Он тоже полон волнующихся людей. Но какое разительное отличие! Кучки студентов: сынки, а больше дочки кадетских пап и буржуазных мам терзают утренние газеты со статьей Полежаева.

— Это неправда! Его заставили это написать!

— Он продает свое отечество большевистским захватчикам!

— Университету нужна автономия!

В конце коридора группа профессоров. Здесь те же эмоции. Старики в шубах, в рукавицах, с тесемочками через шею, как у детей, в очках, бородатые и бритые, важные, сановные, с умными лицами беспомощно шипели, комкая ту же газету, поднявшую всеобщую бурю. Они ждали другого призыва от Полежаева. Неожиданная статья Полежаева трепала их лихорадкой гневного бессилия. Они увидели Воробьева и бросились к нему:

— Что это тут написано? — кричали они Воробьеву, как будто тот был автором статьи.

Воробьев развел руками. Он ничего не может объяснить. Он застегивает пальто на все пуговицы.

— Я думал, как и вы, что он заклеймит перед всем миром высоким авторитетом своего имени весь тот смрад и разложение, в которое ввергли большевики нашу родину. Для меня его выходка — дурной сон какой-то... Я не могу опомниться...

— Долой Полежаева! Не будем ему сдавать зачет! Объявим ему бойкот! — выкрикнул какой-то фатоватый студент.

Раздались свистки, визг полусотни молодых глоток.

И вдруг в конце коридора показались высокая, стройная фигура легко и весело идущего старика — Полежаева. Он шел грациозной походкой молодого студента, которому улыбается солнце и у которого вся жизнь впереди. Обаяние его личности, его многолетний авторитет ученого заставил студентов невольно почтительно расступиться. Он весело поклонился всем корпусом, кивнул своей большой красивой головой направо и налево.

— Господа студенты, с добрым утром! Вы меня извините, старика, я немножко проспал! — сказал он на ходу.

Его шуба весело распахнута. Он направлялся к далекой группе профессоров.

— Господа! Я буду принимать зачет в четвертой аудитории! — крикнул он студентам.

Девицы робко переглянулись, стали незаметно ускользать из коридора. Полежаев все так же весело подошел к дорогим коллегам. Он сказал им приветливо и громко:

— Здравствуйте, господа!—и протянул руку ближайшему рыхлому и почтенно-лысому профессору. Тот побурел. Казалось, что ощетинились немногие его волосы на голове, и все же он пожал руку Полежаева, точно обжегшись. Все молчали.

Что-то очень крепкое, какая-то сила глубокой радости сидела сегодня в Полежаеве. Он громко рассмеялся на демонстрацию и, повернувшись к профессорам спиной, пошел к своей аудитории.

— Ваши жены выгонят вас из дому, господа,— крикнул он им, — если вы будете продолжать саботажничать. Вам перестанут платить жалование. Викентий Михайлович, зайдите ко мне, — позвал он Воробьева.

Он вошел в аудиторию. Воробьев последовал за ним. Сжатые его тонкие губы словно сцепились, обещая хранить упрямое молчание.

Полежаев достал из портфеля вчерашнюю папку с рукописью и протянул ее Воробьеву.

— Вот, дорогой, причина моей радости. У меня дрожат руки, — говорит он. — Видите? Это не от холода. Я трясся от страха, пока дошел сюда. Мне казалось, что меня ограбят, что я попаду под трамвай... Я вручаю вам мою жизнь,— сказал старик вдруг очень торжественно. — Несите это в типографию.

Воробьев взял рукопись и понес ее из комнаты.

— Простите, Викентий Михайлович, — остановил его старик, — еще одна маленькая деликатная просьба. Ведь я сегодня именинник. Вы придите обязательно. Это ради Муси...

Он пожал руку Воробьеву. Тот наклонил голову и вышел, не проронив ни звука. На секунду это показалось подозрительным Полежаеву. Какое-то странное беспокойство, смутная тревога омрачила лицо его. Он вышел в коридор за Воробьевым. Тот быстро удалялся.

Полежаев смотрел на удаляющуюся спину Воробьева и вдруг побежал за ним, догоняя и спотыкаясь. Он бежал, как будто тревога сердца приняла определенное направление.

— Викентий Михайлович, дорогой! — крикнул он.

Слышал ли Воробьев или нет, но он не обернулся.

Внезапно огромная фигура Бочарова преградила путь Полежаеву.

— Господин профессор, — остановил его Бочаров, — я к вам.

Полежаев рассеянно поглядел на незнакомого человека и остановился.

— Ко мне? — переспросил он.

Затем опять побежал за Воробьевым, но тот уже исчез из виду, и старик остановился.

— Зачем вы меня задержали? — спросил он Бочарова.

— Я боялся, что вы уйдете, господин профессор. Я пришел сдавать зачет, — сказал, оправдываясь, Бочаров.

— Зачет? — переспросил изумленный старик.

В вестибюле, горланя, расходились студенты. Они уходили из университета. Профессор сел за стол и только теперь, пожалуй, увидел своего собеседника и очень удивился его штатскому виду и его чрезмерной для студента зрелости.

— Позвольте, —сказал он, — вы студент?

— Да, — спокойно ответил Бочаров, — у меня сохранился матрикул.

Бородатый студент полез в глубину брючного кармана отыскивать документ. Он вытащил и положил на стол какую-то веревочку, потом кисет с табаком, трубку, потом так же спокойно, как трубку, вытащил и положил на стол револьвер и, наконец, матрикул, засмасленный, истрепанный, но еще живой свидетель его прошлой неоконченной студенческой жизни.

Полежаев чуть покосился на револьвер. Этот инструмент в стенах университета, за его столом, во время зачета... Это было слишком несуразно.

И вдруг замахал руками:

— Уберите это... здесь ведь... университет...

Он показал на револьвер.

— Как ваша книга, господин профессор? — спросил Бочаров, убирая обратно свое карманное имущество.

— Почему вы о книге? — испуганно переспросил старик.

— Как Мария Александровна поживает? — спокойно спрашивал Бочаров. — Цела ли великая мантия в шкафу вашего кабинета?

И вдруг старик вскочил, радостный, как ребенок, обхватил Бочарова.

— Миша! Михаил Макарыч! — закричал он, — зачем же такую бороду? Ну еще бы... Я помню вас, но борода...

Надо бриться, обязательно бриться... вы же студент, молодой. Нельзя с бородой!

— Некогда побриться, Дмитрий Иларионович,—сегодня из Сибири...

— Из Сибири ? — спросил Полежаев.

— Ну, да... Если помните, меня сослали за большевистскую работу, меня заточили в камере и за тихое поведение дали мне бумагу и книги. Тогда я подумал, что революции когда-нибудь понадобится физиология растений... Правда? А я к вам по делу, Дмитрий Иларионович. Прямо из Смольного. Насчет университетской типографии... — приступил к своему поручению Бочаров.

Полежаев не дал досказать ему и с радостным нетерпением счастливца сообщил:

— Типография наша молодец! Она не в пример им, — Полежаев рукой показал на пустую аудиторию, — работает. Она печатает мою книгу. Да, да, ту самую, которую начинал при вас. Семь лет назад.

Бочаров задумался, потом решительно встал, спрятал матрикул и сказал:

— Ах, я опаздываю. Прощайте, дорогой Дмитрий Иларионович.

Он поклонился и быстро пошел.

— Постойте, а зачет? — вскочил изумленный старик.

— А зачет в другой уж раз, — бегом побежал по длинному коридору Бочаров.

— Бочаров! Приходите ко мне вечером домой! — крикнул он, но Бочаров уже был далеко.

Внизу, в вестибюле, расходились из университета профессора. Воробьев, прощаясь, держал в руке рукопись Полежаева.

— Господа, бойкот — это забава для молодежи, — говорит он. — Я попробую еще уговорить его.

На скамейке, около которой он стоял вплотную, лежал матрос. Он вскочил при последнем слове. Был такой вид у него, что он только проснулся от крепкого сна.

— Господин профессор, — объяснил швейцар Воробьеву, — это вас для лекции по ботанике матросик дожидается.

Воробьев испуганно смотрит на вчерашнего убийцу, который, видимо, все слышал.

Куприянов козыряет.

— Лекцию ребята просили организовать на «Амуре». Очень жизнью природы интересуются.

— Хорошо,—поспешил согласиться Воробьев,—я приду.

Куприянов радостно расплылся в улыбку. Сверху бежал, махая через три ступеньки, Бочаров.

— Товарищ Куприянов, — сказал он, — типографию сейчас занимать не будем.

— А воззвание? — спросил Куприянов.

— Придется найти другую.

Бочаров быстро ушел. Куприянов устремился вслед за ним.

Часть третья

Воробьев сидит в столовой Полежаева. Старик ходит по комнате. Теперь говорит Воробьев, и молчит Полежаев.

— Вы должны отказаться от своей статьи,—говорит он. — Я был преданным учеником и двадцать лет самым горячим другом. Я за вами шел, когда вы дрались с царским министерством, и я шел на исключение из университета, на изгнание из общества и почти на ссылку. Все это делалось ради родины, ради науки и ради вас — великого гения русской научной мысли. Вы отвратились от всего. Вы изменили друзьям, вы изменили науке...

— Чепуха! — перебил Полежаев.

— Вы изменили родине...

— Ложь! — перебил Полежаев.

— Вы переступили через кровь народа...

— Слушайте,— спохватился вдруг Полежаев, взглянув на часы, — да ведь вам уже на лекцию пора.

— Я никуда не пойду, — сказал Воробьев, — никуда, пока мне не удастся вернуть своего учителя на путь настоящей борьбы за науку и за революцию.

Полежаев пошел решительно в прихожую.

— Муся! — кричит он.

Та выбегает к нему, очевидно, из кухни, и всплескивает руками.

— Дима, куда ты? Боже мой, в такую погоду!

— Муся, я иду читать лекцию матросам. Мне стыдно за мой университет, в котором говорят очень высокие слова и обманывают простых людей, требующих маленькой услуги.

— Они вас слушать не будут, — говорит Воробьев, — им сейчас нужна только политика.

— Я прочту им политическую лекцию о науке, — упрямо, влезая в шубу, говорит Полежаев.

— А как же гости, — растерянно спрашивает Мария Александровна и, не дожидаясь ответа, умоляюще смотрит на Воробьева.

— Викентий Михайлович, — говорит она, — вы уж не оставьте его одного.

Воробьев мрачно надевает пальто.

Темная улица. Они идут рядом. Воробьев бережно ведет старика, помогая ему справляться с ветром. Полежаев, воспользовавшись минутой затишья, спрашивает:

— Что с книгой? Когда они думают закончить набор последней главы?

Придерживает поднятый воротник Воробьев.

— Сегодня отдано распоряжение в Смольном занять нашу типографию под издание декретов... Вашу книгу, надо полагать, отложат и, может быть, рассыпят набор... нехватает шрифта.

Полежаев остановился так круто, что Воробьев испугался. Сомнение выразилось на лице старика. Он всеми силами старался скрыть испуг, охвативший его. Воробьев наклонился и сказал в самое ухо старика:

— А что, если отправить рукопись в Берлин? Там издадут.

Старик выпрямился и быстро пошел вперед.

Темная улица Васильевского острова ведет к Неве. Там, на Неве, темный, с редкими лампочками силуэт военного корабля. И в домах редкие окна тускло освещены керосиновыми лампами. Где-то идет отряд с лихой песней. Завернули за угол. Там костер. Трое матросов у костра. Винтовки составлены в козла. Прямо по улице на костер идет отряд матросов с песней.

— Куда, братишки? — спрашивает один из сидящих.

— На лекцию.

— Про что?

— Про жизнь природы.

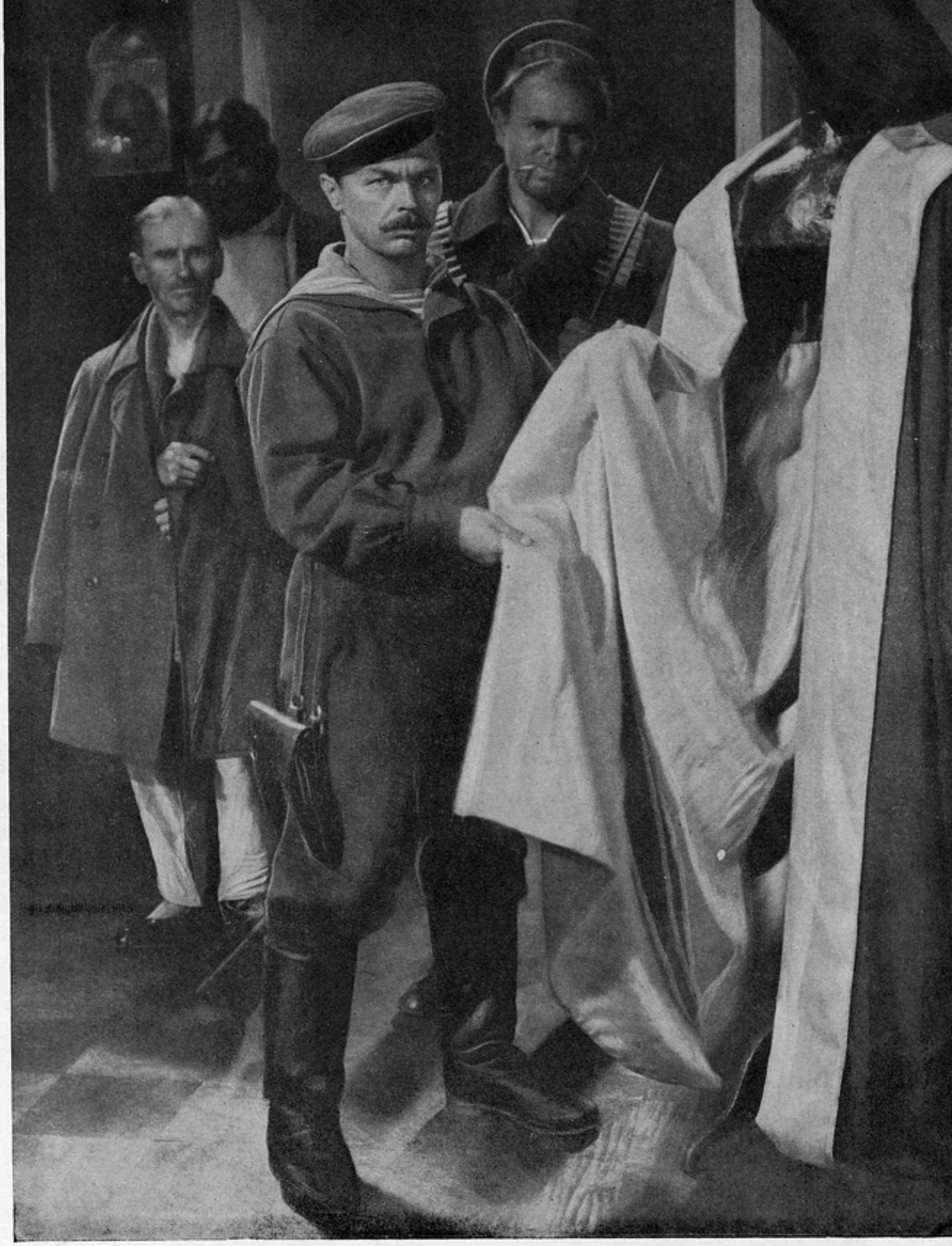
— Эге, тысяча слушает, один врет.

— Начнет врать — мы его...

Оглушительный свист в три пальца.

— Получите! — не вытерпел Воробьев.

Свистун подошел к костру. Старик и Воробьев также. Увидели друг друга и обомлели.



„БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ"

Режиссеры И. Хейфец и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото арт. А. Мельников в роли Куприянова

„БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ“

Режиссеры И. Хейфец и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото арт. А. Мельников в роли Куприянова и арт. О. Жаков в роли профессора Воробьева

— Я иду к вам на лекцию, — отрекомендовался Полежаев.

— Извините, разве вы? — смутился Куприянов. — Обещался господин Воробьев.

Полежаев помялся.

— У Викентия Михайловича зубы болят... Университет просил меня, — уклончиво объяснил профессор.

Каюта на корабле. Доносится гул голосов со средней палубы.

Перед лекцией Полежаев очень волнуется. Он снял пальто, поправляет галстук. Он как студент перед трудным экзаменом. Он смотрит в зеркало, хорошо ли сидит костюм. Он ходит в маленькой каюте. От стенки к стенке три шага. Дверца открыта. Воробьев сидит в пальто, равнодушный и саркастически улыбающийся.

— Они вас и слушать не будут. Им сейчас нужна только политика.

Полежаев взглянул на него и снова рассердился.

— Ну и что? Я буду читать им об урожае. Вообще не мешайте мне, сделайте одолжение.

— Так, может быть, мне вообще уйти? — встал Воробьев.

— А разве я вас просил итти со мной? — вскипел старик.

— Тихо! — говорит Куприянов матросам, доотказа набившим тесное помещение бывшей корабельной церкви. — Сейчас выступит перед вами мировой ученый, Дмитрий Иларионович Полежаев.

Он явно хвастает именем и отчеством. Так получается, что он на короткой ноге с профессором.

— Этот профессор имеет квартиру, где каждая стена — публичная библиотека. Это полное собрание сочинений профессора. Мы должны слушать со всем вниманием его научную лекцию о жизни нашей природы.

Он сходит с неудобной, из табуреток импровизированной трибунки и бежит за профессором.

— А как же вы к ним обратитесь, — донимает Воробьев Полежаева, — милостивые государи или господа матросы?

— Вы опять сели? — набросился на него Полежаев.

— Я хочу дождаться вашего триумфа и проводить вас домой.

Куприянов заглянул в каюту.

— Ребята ждут, Дмитрий Иларионович. — Он подошел к столику, где сидит Воробьев, и поставил стакан. — Шалфей... Прополощите... От зубов...

И они с профессором выходят.

Воробьев медленно пошел за ними.

Когда старик показался в кают-компании, гром аплодисментов вырвался ему навстречу. Воробьев остался в коридоре у открытой двери.

Полежаев влезает на неудобные стулья и слезает обратно на ровный пол. Ему неудобно.

Мертвая тишина водворилась в кают-компании. Затаптывали матросы тут же, на полу, недокуренные папиросы.

Полежаев сказал первое слово:

— Товарищи!

По тому, как он произнес это слово, чувствовалось, что он говорит его впервые. И матросы потому, что он искренно и с волнением сказал это слово, разразились неистовыми аплодисментами.

Воробьев резко повернулся и пошел к выходу.

Старик серьезно вынул платок и, не зная, что с ним делать, сунул его обратно в карман. Он стоял и ждал тишины, и, когда он, сосредоточенный и серьезный, дождался ее, начал лекцию.

— Я первый раз разговариваю о науке в такой аудитории... Я долго думал, как говорить? Позвольте мне все же читать так, как я читаю моим студентам.

У выхода с корабля дежурный подает Воробьеву с вежливым поклоном буханку хлеба и сахар. Воробьев подумал, взял хлеб и сахар, не поблагодарил и спустился на берег.

Мария Александровна хлопотливо накрывает стол в ожидании гостей. На столе горит керосиновая лампа. Когда раздался стук в дверь, она побежала открывать. Вошел Воробьев. Мария Александровна обмерла.

— А где же Дима?

— Он читает лекцию. Я зашел, чтобы сказать вам, Мария Александровна...

— А как же он придет один? — недоумевала старуха.

— Не знаю, — говорит Воробьев. — Он прогнал меня. Я зашел, чтобы сказать вам, Мария Александровна...

— Может быть, мне пойти его встретить? — прошептала старуха. — А вы здесь примете гостей?

— Мария Александровна, — начал в третий раз Воробьев, — я зашел сказать вам, что я больше никогда не приду сюда. И никто к вам не придет...

Мария Александровна обомлела. Ее ноги ослабели вдруг, и она опустилась в кресло.

— Вы уезжаете? — еле прошептала она.

Воробьев берет ее руку и целует. Он встает. Волнуясь, не попадая ногами в боты, говорит:

— Нет, Мария Александровна, я расстаюсь в вами. Поверьте, что я слишком привык к Дмитрию Илариоповичу и к вам, чтобы делать это без глубоких причин. Я больше ничего не скажу вам. Не спрашивайте меня ни о чем.

Она сидит безмолвная и испуганная.

— Дмитрию Илариоповичу передайте, что дальнейшую заботу о его книге я с себя слагаю.

Воробьев не смотрел больше на старуху, окаменевшую в кресле, и пошел к двери. Потом вдруг вспомнил, что забыл хлеб и сахар на столике, подошел, взял и вышел. Дверь со стуком закрылась за ним.

Обратно с лекции провожает Полежаева Куприянов. Одной рукой он поддерживает старика, в другой несет буханку хлеба и завернутый в тряпку сахар. Идет снег с дождем. Стоящий на посту солдат взглядом провожает Полежаева и бросает вслед:

— Спекулянта ведешь, браток, а?

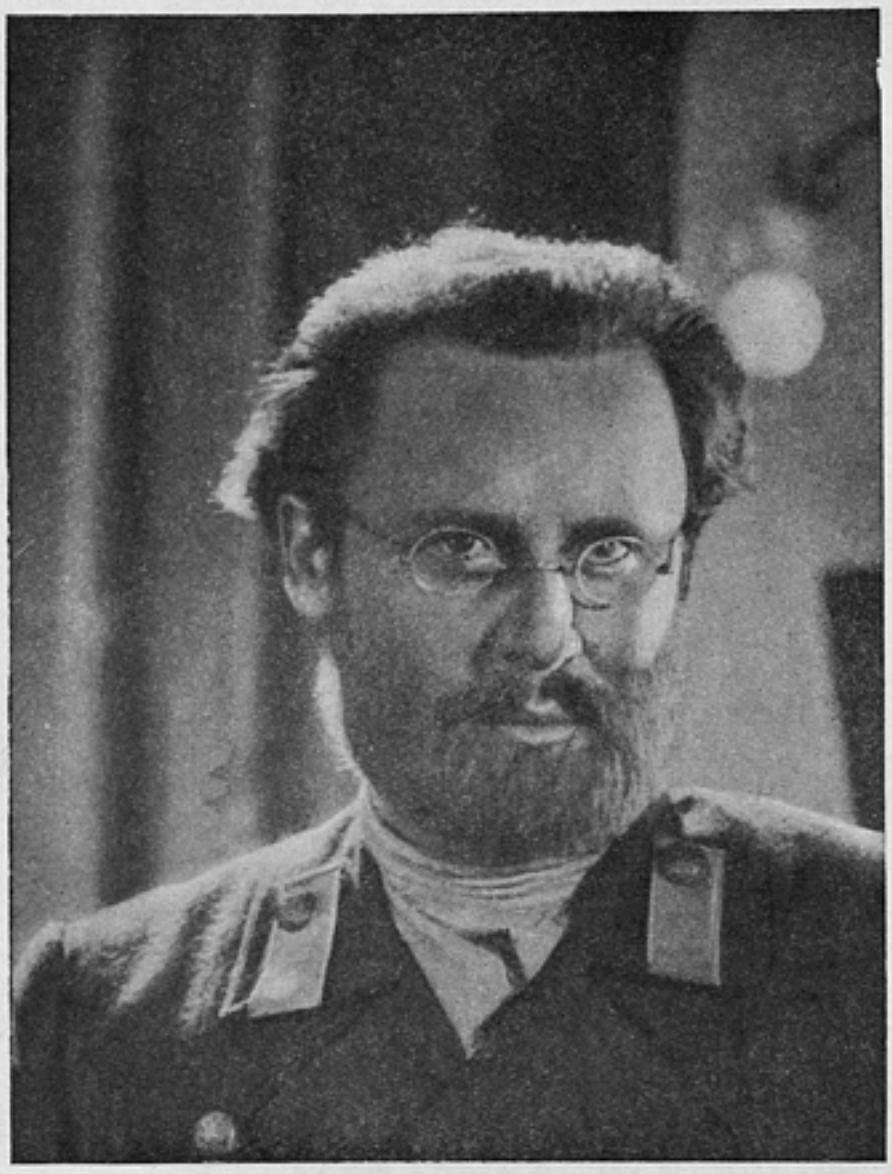
Куприянов красноречиво поворачивается к нему, и солдат замолкает.

Они подходят к дому Полежаева.

— Теперь я дойду сам, — благодарит Куприянова уставший старик.

Упрямый Куприянов ведет его дальше по лестнице до четвертого этажа, до знакомой дощечки, зажигая по дороге спички. Старик устал. На каждой площадке он останавливается — одышка мучит его. У самой двери матрос протянул хлеб и сахар профессору.

— Что вы, что вы! — испугался старик. — Нет, нет, я читал лекцию не из-за этого.



„БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ“. Режиссеры И. Хейфец и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото засл. арт. Б. Ливанов в роли Бочарова

— Я понимаю, — возразил, протягивая хлеб, Куприянов. — А не возьмете, — обидите!

— Тогда идемте ко мне чай пить, — пригласил Полежаев. — У меня там, наверно, гости дожидаются. Я именинник сегодня.

Он тихонько постучал в дверь.

Куприянов решительно протянул хлеб:

— К именинам...

Старик смущенно взял хлеб и сказал:

— Ну, спасибо.

Кивком головы он пригласил Куприянова к себе.

— Благодарствую, — сказал Куприянов. — В другой раз.

Полежаев протянул ему руку. Куприянов бережно пожал ее. Прислушиваясь к тяжелому дыханию профессора, Куприянов спросил:

— Значит, деревья дышат?

— Дышат листьями.

Куприянов, довольный, пошел вниз.

Профессор еще раз покрепче постучал в дверь прислушавшись. Но в квартире было тихо.

Часть четвертая

Жена открыла дверь. Полежаев подтянулся. Он хочет казаться бодрым, веселым. Мария Александровна тоже делает беззаботное лицо. Она открыла дверь и прошла вперед со свечой.

Полежаев поражен тем, что вешалка в прихожей пуста. Он снимает пальто и шапку, незаметно кладет хлеб на стол и идет в пустую столовую, где накрыт нетронутый стол на двенадцать персон.

— Никого? — смущенно спрашивает Полежаев.

— Ну, что ты, какой же сумасшедший пойдет теперь на именины! — пытается Мария Александровна скрасить положение.

— Ко мне? — несколько опешил старик.

— На улицах стреляют, — говорит старуха.

— Профессоров стреляют? — все удивляется Полежаев.

— А Викентий Михайлович?... — совсем ошарашенный спросил старик.

Она притворилась, что не слышит.

— Ах, да, я на него опять накричал. Да, да, он обиделся, — говорит он.

Накрытый стол одинок в своем жалком параде.

— А может быть, он еще явится, — утешает жена, — ведь он же знает, что ты оттого кричишь, что неравнодушен к нему.

— Наверное, явится, — убеждает сам себя Полежаев. — Я с ним помирюсь. Вообще я позволяю себе кричать на людей, как будто я бог знает кто.

Он греет руки над лампой. Мария Александровна с большим пуховым платком в руках выходит из кабинета.

— Дима, а разве праздник будет хуже, если мы будем вдвоем?

Полежаев оглядывает пустой стол.

— Я ведь сегодня настоящий именинник, — вспоминает Полежаев. — Книга-то кончена, Муся.

Резкий стук в дверь заставил их вздрогнуть. Они побежали в переднюю.

Мария Александровна дрожащими руками распахивает дверь. Входит дворник. Его разбойничья морда с большой рыжей жесткой бородой осклабилась в любезную улыбку:

— Позвольте поздравить, господин Полежаев, с днем ангела, — говорит он.

Мрачно лезет за трешкой Полежаев. Дает ее дворнику. Тот кланяется в пояс и выходит, закрывая за собой дверь.

Мария Александровна растеряна. Она смотрит на хлеб и на сверточек с сахаром, лежащие на столе, и всплескивает руками.

— Боже мой, он забыл хлеб.

— Кто забыл хлеб? — недоумевает старик, глядя на свой паек.

— Не знаю, — растерянно говорит Мария Александровна и вдруг не выдерживает. Вся напускная веселость ее улетучивается, как дым.

— Дима, — говорит он, — это Викентий забыл свой хлеб, он был здесь до тебя.

— Постой! Это мой хлеб. Это мне подарили.

— Все равно, — говорит она, со страхом глядя ему в глаза. — Он сказал, что больше никогда не придет сюда... и никто к тебе не придет... Ты будешь один...

Полежаев молчит. Бьют гулко часы в кабинете. Он бросается к вешалке, успевает надеть калоши, но, убедившись, что поздно, остается так и, не сняв калош, медленно устало бредет к дверям столовой...

Что ж это он... неужели обиделся... Викентий обиделся... Я этого боялся...

Старики сидят на диване.

— Вот мы с тобой и одни, совсем одни остались, — говорит Полежаев. И это все я. Тебе холодно, Муся. Я сейчас затоплю печку, нанесу дров, — успокаивает он ее. — Я спущусь в сарай и наколю дров. Теперь, когда я закончил свою книгу, я могу заняться немного физическим трудом. Старушка, я тебе устроил тихую, уютную старость... Вот и Викентий ушел... Что я тебе еще могу устроить?..

— Дима, не смей так говорить. Ты всегда был самый прямой, самый смелый и самый красивый.

Он смотрит на ее вздрагивающие плечи и боится, что оба они сейчас расплачутся.

— Тебе холодно, — говорит он. — Я сейчас принесу тебе шаль.

— Не надо,— говорит она,— не беспокойся, пожалуйста.

— Нет, нет, я непременно схожу.

Идет.

— Ты не найдешь, она в спальне, — говорит она ему вслед, повернув голову, и полными слез глазами смотрит на его худощавую, узкую спину, скрывающуюся уже в дверях.

Он ушел, и она торопится без него поплакать. Прямая и строгая ее фигура согнулась и расплылась. Она плачет, и слезы бегут на ее шерстяное платье. Она вытирает их не на лице, не у глаз, а уже на платье.

А он в спальне подозрительно долго стоит в углу у открытого платяного шкафа, спиной ко входу. Шалая мысль приходит ему в голову. Он надевает мантию, шапочку, достает с полки какой-то древний манускрипт и величественный, важный и смешной, развернув свиток и сделав жест рукой, декламирует латинские стихи. И на одно мгновение он становится похожим на тот монумент, что воздвигла республика Тимирязеву в самую трудную минуту своей жизни, найдя и время и средства отметить память великого ученого.

Все это затеяно, оказывается, чтобы развлечь Мусю. И вот он подкрадывается к двери столовой, стучит в нее и, не дожидаясь ответа, входит. Эффект действительно получается ошеломляющий.

— Дима, да ты совсем с ума сошел, — говорит она и начинает смеяться.

— Вот я веду к вам человека, — декламирует старик формулу посвящения в степень доктора Кембриджского университета, — которого вы знаете по трудам его. Он написал... Муся, ты уронила ложку, — меняет он вдруг тон, — это значит, к нам гость — женщина.

Действительно, этажом ниже на лестнице стучит в дверь крупная фигура в меховой дохе. Дверь приоткрывается, и фигура спрашивает высунувшегося в подтяжках джентльмена, того самого чиновника, что вчера поднимался с бутылками:

— Профессор Полежаев здесь живет?

Чиновник кричит:

— Шляются тут, покою нет, — и захлопывает дверь. — В лишний этаж лень подняться. Подавай им Полежаева в третьем... Пьяница!

Бочаров поднимается этажом выше, зажигает спичку и обрадованно читает надпись на дощечке. Он уже готов постучать и не решается: ведь ночь, неудобно беспокоить. Он готов уйти. Но куда же итти? И он садится на ступеньки и, покуривая, обдумывает положение. Чтобы заморить червячка, он достает сухарь и начинает закусывать. Затем, завернувшись в доху, съезжает двумя ступеньками ниже и, положив голову на руку, совершенно устраивается на ночлег. За дверью Полежаева послышалась тихая музыка. Играют на рояле. Бочаров поднял голову.

Полежаев и Муся играют в четыре руки. Они сидят рядом за пианино, накрытые большим пушистым платком, и тихонько, точно стесняясь, точно скрывая от всех на свете свое умиление, играют пьесу в четыре руки из «детского альбома» Чайковского, простенькую, наивную и тем самым особенно трогательную. Вот когда очень заметна их старость и одиночество.

Муся ошиблась клавишей:

— Рука не слушается... очень озябла.

Он встрепенулся, забрал ее руку в свои, подносит ко рту, старательно греет своим дыханием.

„БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ“. Режиссеры И. Хейфец и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото засл. арт. М. Домашева в роли жены Полежаева и арт. Н. Черкасов в роли проф. Полежаева

— Вот сыграем на прощание — и я пойду нарублю дров. Вдруг скудно освещенная бликом свечи комната начинает светлеть. Давно не полагавшийся в квартирах ток ударил в люстры, в бра, в настольные лампы. Сначала тускло, как волчьи глаза, вспыхивают точки, затем свет делается ярче и заливает всю квартиру. Бокалы на одиноком столе начинают сверкать, и свечи кажутся жалкими.

И на лестнице зажглись лампы. Звуки вальса звучат на лестнице. Точно веселый праздник, точно веселый пляс там, за дверью.

Бочаров стоит около двери. Войти или нет? И что за праздник?..

Новый взрыв вальса доносится из квартиры.

Бочаров взглянул в тусклое зеркало на лестнице. Его усталое, обросшее бородой лицо, старая студенческая фуражка и сибирская доха — все это не костюм для именин. И он собрался уходить. В это время щелкнул французский замок, и дверь Полежаева отворилась. В смешной ватной кацавейке с мусиного плеча и с топором в руках показался старик.

— А! — закричал вдруг Полежаев и бросился с топором к Бочарову.

— Муся! Гость! — кричит он. — Чаю, супу... Сейчас я тебе его приведу.

Он тащит Бочарова в квартиру.

— А я дрова рубить отправился.

И вот они уже в столовой. Бочаров и Полежаев едят горячий суп.

Муся в гостиной готовит постель гостю, устраивая его на стульях против топящегося камина.

Бездействовавший до сих пор стол вдруг пригодился. Печка уютно потрескивает. Появляется флотский хлеб, сахар, бочаровские закуски из мешка.

— Сколько время типография может быть занята вашей книгой? — спрашивает Бочаров. — Меня этот вопрос интересует по многим соображениям.

— А вот мы завтра с утра отправимся с вами туда. Хотите? — предлагает Полежаев. — Я вам обязательно прочту пару глав.

Потом они втроем сидят у камина. Гость в глубоком кресле, протянув ноги к огню. У огня всем уютно, тепло.

Муся внимательно и сочувственно слушает.

Говорит старик:

— Вот они говорят, — я перекинулся. Перекинулся — значит, изменил чему-то, от чего-то отрекся. Но от чего? Всю жизнь я работал для своей науки. Разве от этого теперь я отрекаюсь? Да, я мечтал о лучшем будущем для науки и для народа. Разве от этой мечты я теперь отрекаюсь? Но только сейчас не время мечтать сложа руки. Появилась возможность осуществить эту мечту, и надо спешить работать, работать не покладая рук. Время-то идет...

Бочаров что-то невнятное пробормотал в кресле.

Старик подозрительно наклоняется к Бочарову.

— Мусенька, — говорит он радостно и шопотом, — наш большевик спит. Который же час?

Он взглянул на часы. Стрелки показывают три часа.

Полежаев покачал головой.

— Муся, я его совсем уморил.

Он наклоняется к Мусе. Та, тихонько посапывая, облокотившись на подушку в кресле, спала.

— Я, оказывается, уморил обоих... Мусенька, — дотронулся Полежаев до плеча жены, — идем спать.

Он помогает ей подняться и ведет ее.

— Муся, я ошибся, у нас с тобой прекрасная старость!

Часть пятая

Типография. Низкие сводчатые окна. Сквозь низ пробивается дневной свет. Над наборными кассами зажжены электрические лампочки. Несколько наборщиков, склоненных над кассами. В соседней комнате пощелкивает машина. С хозяйским видом прогуливается метранпаж, отвечающий, видимо, за всю типографию.

В типографию входят Полежаев и Бочаров.

— Здравствуйте, Кондратий Семенович, — говорит метранпажу Полежаев и здоровается с ним за руку.

— Привел гостя,— обращается он к метранпажу, — работу свою показать.

Метранпаж заметно смущен, делает приятное лицо, а сам отводит глаза в сторону.

Полежаев не замечает смущения метранпажа.

— Рукопись в наборе? — спрашивает он метранпажа.

Метранпаж, скосив крысиные глазки, вдруг говорит с наигранной бойкостью:

— А рукописи-то ведь здесь, на месте, сейчас не имеется.

— Что вы путаете? — сердито говорит Полежаев. — Как не имеется?

Метранпаж молчит и глядит на Полежаева сквозь очки. Очень тихо. Только легонько пощелкивает машина в соседней комнате.

Как ни в чем не бывало, метранпаж отвечает:

— А ее профессор Воробьев увезли... Когда это? Дай бог памяти (поднимает глаза к потолку)... Да с час назад будет.

Полежаев от волнения говорит заикаясь.

— Но кто же дал право распоряжаться... Моя рукопись! Да вы что...

Метранпаж, между тем, набравшись наглости, словоохотливо объясняет:

— Ваша-то ваша, но типография сейчас занята печатанием газеты «Царь-голод», и ясно нехватает знаков.

— Чья газета? — подходит Бочаров.

— «Царь-голод», — повторяет метранпаж.

— Саботажников, значит, — лениво объясняет молодой наборщик, стоя на своем приступке у кассы. — Воробьев, профессор, увез рукопись на собрание. Не время, говорит, печатать. Пусть почувствует, говорит, уважаемый автор, что не время. А набор приказал разобрать для газеты.

— И вы разобрали? — сдержанным басом спрашивает Бочаров.

— А как же?! Сейчас же и рассыпали, — с бойкостью отвечает ему метранпаж. — Вот-с! — И он показывает накрытую газетой груду набора. Она выглядит, как свинцовый могильный холм.

Бочаров спокойно, как всегда, подходит к метранпажу:

— Типография наша, — говорит он, — показывая мандат, — никаких газет вы не будете печатать!

— Оригинально... очень оригинально... — бодрится по-прежнему метранпаж.

Во время всех этих расспросов Полежаев, осунувшийся, безучастно сидит на лавке.

— Кто может указать место собрания? — спрашивает Бочаров, угрожающе застегивая доху.

— Я, — говорит молодой наборщик.

Собрание городских служащих (иначе говоря, саботажников) в самом разгаре. Блестящее общество. Необыкновенная смесь самодовольных (но все-таки, чувствуется, выбитых из колеи) крупных чиновников, сознающих ответственность настоящего собрания, с мелкими служащими и с какими-то молоденькими гимназистками. На трибуне заканчивает свою речь Воробьев. Он, рисуясь, декламирует:

«В мире есть царь. Этот царь беспощаден. Голод—название ему».

Он вытаскивает из кармана газету.

— Недаром назвали мы нашу газету «Царь-голод». Согласен — страшно звучит, но в настоящий момент это наш союзник, ибо, мне хочется думать, что большевики устрашатся... вызванного ими голода и массовых протестов интеллигенции. Пусть же, не страшась ответственности, врачи покинут больницы, учителя — свои кафедры. Это последняя мера воздействия. Я не могу назвать сроков, но что большевистский режим не удержится долго, могу дать вам слово...

Не успевает разразиться приступ восторженной бури (успел захлопать только один, стоящий у трибуны), как вдруг откуда-то сзади, из-за спин раздается голос, дрожащий от волнения, но не менее убежденный:

— Слово вора, слово вора, полчаса назад выкравшего чужую рукопись...

Изумленное молчание. Все вытянули шеи и, поворачиваясь на местах, смотрят на этих людей, в свою очередь глядящих друг на друга через весь зал с нескрываемой враждой. Эти двое—оратор, слегка подавшийся в сторону боковой двери, недалеко от трибуны, и Полежаев, около самой двери, весь устремленный вперед, с седыми волосами, выбившимися из-под шапочки.

— Вы лжете, господин профессор, — вызывающе скандирует Воробьев, нервным жестом достает из портфеля пухлую рукопись и презрительно произносит:

— Можете получить вашу рукопись! Я хотел, напротив, спасти ее, напечатать в Берлине.

Резко бросает ее Полежаеву. Рукопись рассыпается на сотни колышащихся листков, медленно падающих на пол. Зал замер. Первым движением профессора, обезумевшего от волнения, было кинуться подбирать листки, но в ту же минуту он необыкновенным усилием воли сдержал себя.

Тяжело подошел к самой трибуне Бочаров и, стараясь быть спокойным, произносит приговор собранию:

— Граждане, объявляю ваше собрание закрытым. Прошу немедленно очистить помещение.

Вид Бочарова таков, что не вызывает сопротивления участников собрания.

— Рукопись, моя рукопись! — едва выговаривает Полежаев.

— Не беспокойтесь, — говорит Бочаров, — ни один листок не пропадет.

Все на цыпочках, обходя рассыпавшиеся на полу страницы, покидают зал.

...

Февраль. Новые испытания обрушились на молодую республику. Полчища немецких интервентов угрожают Питеру. Вокзал. У дебаркадера воинский поезд с платформами угля, орудиями, прикрытыми чехлами. Рядом с платформой синий салон царского поезда. Это штаб. Из переднего тамбура выходит Бочаров, совершенно преображенный. Бороды уже нет. Он в шинели. На перроне он встречает Куприянова.

— Я к старику, — сказал Бочаров, — понадоблюсь, звоните!

— Как здоровье Дмитрия Илларионовича?

Бочаров только поморщился,

— А наши балтийцы выбрали его в Петросовет.

— Знаю, — сказал Бочаров, — не сможет только.

...

Дверь из кабинета Полежаева открылась. Оттуда вышел возмущенный доктор. Он говорит Полежаеву, появляющемуся вслед за ним, одетому по-парадному, завязывающему галстук:

— Не понимаю, кто доктор... вы или я?

— Вы... А все-таки я пойду.

— А пульс? Пульс? — протестует доктор.

— Да это при вас он ускорился. У меня всегда... Честно скажу, боюсь докторов.

Доктор подошел к столу и начал писать рецепт.

— Во-первых, не выходить на улицу, затем — полный покой и капли.

Полежаев надевает пальто.

— Так... так... капли и лежать. До свидания!

Доктор от удивления встал и протянул руку, как бы говоря: «Смотрите, что он делает?»

Полежаев уловил этот жест и быстро пожал докторскую руку. Доктор стал растерянно собираться. Он окинул Полежаева взглядом, полным сожаления и презрения, и пошел к выходу.

Полежаев, желая исправить ошибку, закричал ему вдогонку:

— По скольку капель?

Доктор вновь появился в столовой. Злой и нервный. Он быстро молча собрал свои вещи. Мария Александровна извиняется перед ним:

— Пожалуйста, вы не сердитесь, доктор, он во всем так,— сказала она, протягивая доктору руку с деньгами.

Доктор отказывается.

— За что? Он даже выслушать себя не дал.

И уже у самых дверей сказал:

— Не пускайте его в Петросовет: он серьезно болен.

Бочаров, стоявший в стороне и слышавший этот разговор, вбежал в столовую. Увидя его, Полежаев, не давая ему выговорить слова, начал сам:

— Ну-ка, завяжите!—Он протянул Бочарову два конца кашне, обернутого на шее над воротником.

Бочаров покорно завязывает кашне. Он пытается уговорить профессора.

— Дмитрий Илларионович, ей-богу, нельзя вам ехать... Вы разволнуетесь... И итти через весь город...

— Как, и вы? А еще большевик. Не понимаете, что мое выступление в Петросовете — это для всего мира... Этого нельзя упускать... Вы не понимаете, как это важно...

Бочаров тщетно пытается возразить:

— Но вы же...

Полежаев снова перебивает его:

— Да я жаловаться на вас буду... Скажу, чтобы вас исключили...

Бочаров засмеялся.

— Ах, что с вами делать? Погодите, я постараюсь достать автомобиль.

Бочаров ушел. В комнату вошла Мария Александровна. При виде одетого старика она заволновалась.

— Муся, надо слушаться доктора, — говорит Полежаев. — Он сказал, что это подымет деятельность сердца.

...

Странное зрелище являет собою зал Таврического дворца. Члены Совета сидят в полном «походном» порядке: в пальто, шинелях, шапках, вооруженные, готовые в любую минуту подняться и итти в бой.

Зал набит доотказа. Председатель собрания звонит в колокольчик и объявляет:

— Слово для внеочередного выступления представляется профессору ботаники, доктору естественных наук Кембриджского университета, члену Петросовета от красных моряков Балтики Дмитрию Илларионовичу Полежаеву.

„БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ“. Режиссеры И. Хейфец и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото засл. арт. М. Домашева в роли жены Полежаева

Так же как и на корабле, но только во сто крат больше, поднялась буря энтузиазма, когда старик, сопровождаемый Куприяновым и Мусей, направился к трибуне.

— Товарищи, — говорит председатель, опуская поднятую для успокоения аудитории руку, — придется прекратить курение... Дмитрий Илларионович приехал к нам больной.

Мария Александровна садится в кресло. Рядом с ней стоит Бочаров и, прислонившись к стене и около него, Куприянов, вооруженный всеми видами ручного оружия. Старик поднял руку. Зал замер.

— Господа, — вдруг сказал старик и выждал долгую паузу. Потом он оглядел зал и заметил неловкость и смущение на лицах депутатов. — Господа, — зазвенел на весь зал голос Полежаева,—я не оговорился. Я вам говорю— рабочим и работницам, крестьянам и крестьянкам, солдатам и морякам... Вы — хозяева и подлинные господа на шестой части мира... Приветствую вас от лица науки, обязанной думать о вашем настоящем и о вашем будущем счастье...

Разразился гром аплодисментов.

Бочаров тихо сказал:

— Браво, старик!

Куприянов с яростью хлопает. Аплодирует председательствующий, аплодируют все сидящие в президиуме. Не выражают восторга только сидящие в ложах иностранные корреспонденты.

— Товарищи! — продолжает старик. — Очень мало людей нашей науки присутствует здесь... Да...

Он умолкает. Томительная пауза.

— ...память... старею... Да... Но многие из людей науки еще забывчивее. Забыли, что воспитывались на средства нищего, голодного народа... Платят ему черной неблагодарностью, черной изменой... Хотят сделать из своей учености забор и отгородиться от народа... Боятся его, не видя вокруг ничего, кроме хамства и невежества. У меня был ученик... Один такой испугавшийся ученик... Разумеется, не этому я его учил. Я прогнал его... Моя наука была всегда наукой для народа. Я работаю в своем кабинете, чтобы пахарю было легче работать в поле.

Старику нехорошо. Отдышавшись немного, он прикладывает ладонь к левой стороне груди.

— Эти старинные часы, товарищи, отстукивают свое время, и не так-то его осталось много.

Он наклонил немного вбок голову, как бы прислушиваясь.

— Знают, отстукивают...

Затем он поднял голову, твердым голосом промолвил:

— Я хочу сказать, что любимое дело требует от человека всей его жизни. Мне, старику, приходится особенно беречь

секунды... У вас их больше, но велика и ваша задача. Поэтому я призываю вас: будьте как можно целеустремленнее... Идите прямо... Не сворачивайте и не останавливайтесь ни на минуту... Итог сделанного и пройденного сумеют подвести и следующие поколения... А вы идите...

К Бочарову подходит человек военный и что-то шепчет ему Бочаров поднимается в президиум, подходит в председательствующему. Что-то говорит ему тихо. Председательствующий пишет записку Полежаеву. Старик смолкает, пьет воду, улыбается Мусе. В президиуме человек в военной одежде говорит тихо и сосредоточенно:

— Товарищи, эшелон подан. Красногвардейцы, путиловцы, выйти с оружием, построиться!

— Выходите тихо, — говорит председательствующий. — Товарищи, собрание продолжается.

Люди выходят из зала, оглядываясь на президиум. Из рядов встает человек в смешанном военно-гражданском костюме.

— Моряки Балтики в отряд Бочарова!

Люди уходят попрежнему тихо, бесшумно.

Снова говорит председательствующий:

— Всем большевикам, способным носить оружие, построиться у главного входа.

Полежаев передохнул, оглядел зал и увидел длинные ряды пустых стульев и толпу у выхода. Кое-где, на большом расстоянии друг от друга, сидят женщины и старики. Их чрезвычайно мало этих большевиков, не способных носить оружие. Вид почти пустого зала (полны только ложи иностранных корреспондентов) не обескуражил старика.

Уходящий Куприянов остановился в дверях. Он машет старику, стараясь обратить на себя внимание. Но старик не замечает его и продолжает:

— Счастливого пути, товарищи! Мне уже восьмой десяток, не удержать винтовки... Но мысленно я с вами... Пока держу перо, пока глаза различают буквы, я по-своему буду защищать революцию... Грудью держите, не сдавайте немцам красный Петроград, как я не отдал им своей рукописи... До свидания, красные воины! А ведь красный цвет непобедим — это не только цвет крови, это цвет созидания, это единственный животворящий цвет в природе, наполняющий жизнью побеги растений, согревающий все. До свидания!

Вот уже ушел последний красногвардеец, отдав женщине ключ от квартиры и поцеловав ребенка. Застывшие, как изваяния, стенографистки сидят у стола. Одна плачет, утирая глаза кулаком. Председательствующий смотрит на старика выжидающе.

— С этой трибуны, — продолжает Полежаев, — много ли, мало ли здесь сидящих в зале, я все равно разговариваю со всем миром. И, вот, я обязан сказать... С тех пор как кончился саботаж на почте, я получаю пачки писем от моих иностранных коллег, от ректоров университетов из Англии, Франции, Швейцарии, от их правительств... Мне обещают кучу денег, виллы, лаборатории, лишь бы бросил свою варварскую страну и приехал к ним. Но я, знаете, пусть лучше советская почта доставляет мне проклятия ученых коллег, ненавидящих мою революцию, я останусь здесь, с моим народом, с моим правительством, с моим пустым сейчас и холодным университетом, так как честь участия в священной революции я не уступлю ни за какие виллы... Вот это я и хотел сказать... За этим собственно и пришел сюда, потому что мне ждать нельзя. Время-то идет... Честное слово, я не знаю, удастся ли мне еще раз притти сюда, товарищи, но пока запомните, что я сказал..

Гулкие, но немногочисленные аплодисменты. Стенографистки совещаются:

— Как писать?

— Ты же слышишь... Пиши «бурные аплодисменты».

Старик сидит в кресле в своем кабинете. Рядом с ним Мария Александровна.

— Может, ляжешь?..

— Лягу, Муся...

— А доктора?

— Да, пожалуй...

Мария Александровна тихо выходит в прихожую.

В прихожую входит Бочаров. Он отдает Марии Александровне пакеты с продуктами: масло, вино, курицу.

Бочаров входит в кабинет.

— Дмитрий Иларионович! Не сдавайтесь! — говорит он Полежаеву, помогая ему отойти к дивану.

— А вы не опоздаете на поезд? — спрашивает старик.

— Нет, у меня с отрядом условие,— отвечает Бочаров,— пойдут мимо, будут петь «Варшавянку»... Для вас... Чтобы проститься...

Бочаров вынимает из сумки книгу.

— Вот, милый, что я вам принес... Напечатана.

Полежаев берет книгу, смотрит на нее, взвешивает ее в руках. Молча стоит Муся.

— Я послал экземпляр Владимиру Ильичу, — говорит Бочаров. — От него вам записка.

— Записка? — повторил Полежаев. — Записка Ленина? А! Вы слышите?!

Полежаев читает, еще не доверяя. Он читает эту короткую записку несколько раз про себя, потом вслух, как бы еще не веря глазам своим.

«Большое спасибо Вам за Вашу книгу и добрые слова. Я был прямо в восторге, читая Ваши замечания против буржуазии и за Советскую власть. Крепко, крепко жму Вашу руку и от всей души желаю Вам здоровья, здоровья и здоровья. Ваш В. Ульянов (Ленин)[1]».

— Ну, вот, здоровье, — говорит Полежаев, — а меня тут готовы в инвалиды записать.

Он пытается встать. Бочаров помогает ему. Он идет к столу, пишет записку.

— Вы увидите Владимира Ильича, — говорит он Бочарову, — передайте ему, что я считаю счастьем быть его современником. Я преклоняюсь перед ним и хочу, чтобы все это знали.

Бочаров берет записку, смотрит на часы.

— У вас опять часы стали?

С улицы раздается пение «Варшавянки». Бочаров собирается:

— Мне пора...

— Совсем забыл, — говорит Полежаев, — а зачет-то по физиологии?

— Знаете, уже после отпора немцам...— смеется Бочаров. — Здесь или в аудитории № 4?

Гремит на улице «Варшавянка». Бочаров прощается, выходит. В прихожей прощается с Мусей, целуется. Она его крестит на дорогу. Бочаров уходит.

Полежаев стоит у английских часов, заводит их. Из столовой раздается голос Муси:

— Дима, доктор!

При этих словах он выпрямляется, идет к лесенке, приставленной к книжным полкам, и из последних сил лезет наверх. Ворчит про себя, злорадно:

— Попробуй, найди меня здесь...

Он медленно, ступенька за ступенькой, поднимается по лестнице к самому потолку, берет книгу, раскрывает ее и так остается здесь, привалившись к полкам с книгами.

[1] Здесь цитируется письмо В. И. Ленина К. А. Тимирязеву. (Собр. соч., изд. 2-е. Том XXIX, стр. 437).

РЕВОЛЮЦИЯ И ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

С. ЭСБУРГ

Воссоздать в произведении искусства героические дни Великой октябрьской социалистической революции и гражданской войны, те дни, когда пролетариат с оружием в руках впервые вышел на защиту своей молодой социалистической родины, — задача, особенно почетная для всякого советского художника. Эта задача велика, трудна и ответственна. Едва ли есть в искусстве другая тема, которая требует от художника столько политической и творческой зрелости. Многие мастера брались за осуществление этой темы, и все же еще немного сделано советским искусством. Здесь мы знаем еще больше поражений, чем побед, больше ошибок, чем достижений.

Наша критика, а часто и сами художники подходили к разрешению этой темы догматически. Спор шел вокруг вопроса — эпопея или камерное искусство, изображение масс или отдельных героев, «монтажный» кинематограф или сюжетная кинодраматургия. Споры велись и ведутся и по сию пору. Они горячи... и в достаточной степени бесплодны. Ведь решительно не удался Эйзенштейну «Октябрь», хотя сделанный тем же методом фильм о генеральной репетиции 1905 года «Броненосец Потемкин» является одним из величайших достижений советского искусства. Ведь не воссоздают образа того человека, в котором олицетворено все величие дел Октября, картины Пчелина, и не передают этого образа камерные по существу скульптуры Королева. Очевидно, что вопрос заключается не в том, должно ли быть произведение, посвященное Октябрьской революции, камерным или эпопеей. Вопрос заключается в том, как художник, показывая массы, воспроизводит их во всем своеобразии и богатстве каждой индивидуальности, из которой они складываются, и одновременно, как он в индивидуальности показывает общее, типичное, характерное для массы, руководимой партией Ленина и Сталина.

Советский зритель увидит в текущем году ряд фильмов об Октябрьской революции. Одни из них будут фильмами «камерного» стиля, другие — эпопейного. Сейчас мы уже знаем ряд сценариев об Октябре. Их художественная ценность различна. Они обладают разными достоинствами и недостатками. Разумеется, рано еще произносить окончательное суждение об этих произведениях. Сценарий в кинематографии не пользуется еще таким уважением, с которым относятся к пьесе в современном театре. Роль его соответствует примерно роли сценария в Comedia de l'arte. Это материал, канва для импровизации режиссера, оператора и актеров. Но все же о сценарии можно и должно говорить, ибо идея фильма, его стилевые особенности заключены уже в нем.

Сценарий Л. Рахманова и Д. Дэля «Беспокойная старость» — произведение, творчески принципиальное и своеобразное. Его ценность состоит в том, что авторы его не «растеклись мыслию по древу», что они сумели ограничить свою тему и свой материал и через частное, второстепенное показать главное и решающее.

Революция и интеллигенция — вот тема их вещи. Сколько раз «разрабатывали» эту тему и Замятин, и Булгаков, и Пильняк, и Эренбург, и многие другие. Для них эта тема была узловой темой всякого произведения, написанного на материале первых лет революции. Шкурные интересы буржуазного российского интеллигента, оставшегося не у дел (с этим еще можно помириться) и с карточкой второй категории (с этим уже помириться нельзя), — эти шкурные интересы превращались ими в центральную проблему революции. Трусливый саботаж иногда изображался как подвиг, неприспособленность и нежизнеспособность, как трагическая обреченность. Русская буржуазная интеллигенция, в массе тупая и ограниченная, представлялась им порой единственной в стране хранительницей мировой культуры.

С тех пор прошло много лет. Эти произведения, о которых мы говорим, уже давно и заслуженно забыты. Проблема интеллигенции и революции — маленькая частная проблема — заняла подобающее место в искусстве. Она поставлена с головы на ноги. И теперь вновь и уже правильно ее решают в своем сценарии Л. Рахманов и Д. Дэль, вновь разработавшие ее в своей «Беспокойной старости».

Каково же это решение, в чем оно заключается? Во-первых, в правильном определении масштабов. Не «интеллигенция и революция», а «революция и интеллигенция». Во-вторых, в том, что саботаж и предательство части интеллигенции показаны именно как саботаж и предательство родине, а не как подвиг «хранителей тайны и веры», уносящих «зажженные светы в катакомбы, в пустыни, в пещеры». В-третьих, в показе мудрой политики большевистской партии, сломавшей этот саботаж и перевоспитавшей лучшую и самую честную часть этой интеллигенции. В-четвертых, в утверждении того, что только победивший пролетариат является достойным хранителем и наследником величайших достижений мировой культуры.

И вот эта правильная концепция авторов расширяла тему их произведения. Поэтому в их сценарии о профессоре-бунтаре, порывающем со своей средой, чувствуется дыхание революции; поэтому «Беспокойная старость» — камерное произведение о путях и перипетиях российской интеллигенции — оказывается произведением о победе Великой социалистической революции.

Творческое самоограничение, экономность, умение жертвовать эффектным, но не необходимым материалом является безусловной заслугой авторов. Они развертывают тему своего произведения на немногих образах. Профессор Полежаев и профессор Воробьев, верная спутница Полежаева — Мария Александровна, большевики Бочаров и Куприянов — вот собственно и все образы фильма. Остальные действующие лица «Беспокойной старости» — эпизодичны. Они разработаны, в необходимых пределах развернуты их характеры, но они имеют подчиненное сюжетное значение в основном конфликте сценария,

О НАГРАЖДЕНИИ тт. ВИШНЕВСКОГО В. В. и ДЗИГАНА Е. Л. ОРДЕНОМ ЛЕНИНА

ПОСТАНОВЛЕНИЕ
ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА ССР

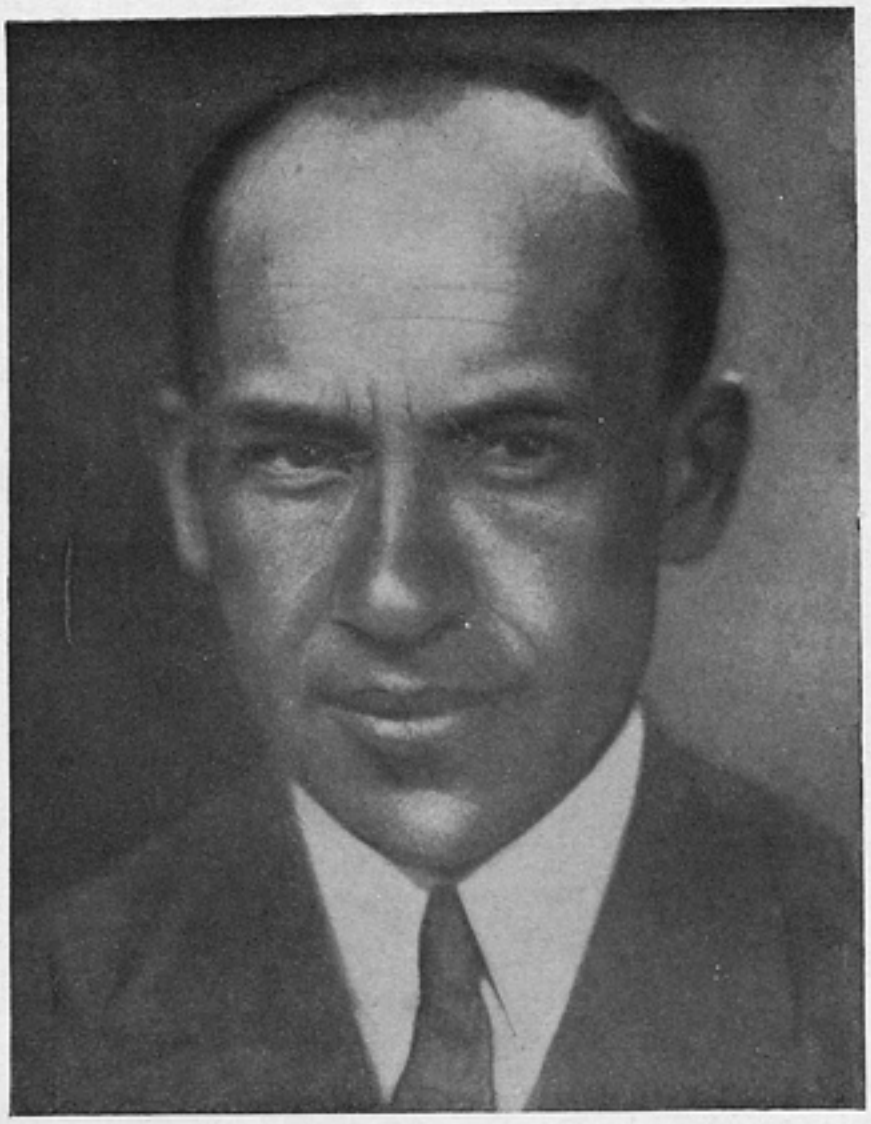
Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет:

За заслуги в деле развития кинематографического искусства, выразившееся в создании кинофильма «Мы из Кронштадта», наградить орденом ЛЕНИНА тт. ВИШНЕВСКОГО В. В. и ДЗИГАНА Е. Л.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР
М. КАЛИНИН

Секретарь Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР
И. АКУЛОВ

Москва, Кремль, 31 декабря 1936 г.



О НАГРАЖДЕНИИ КОМПОЗИТОРА ДУНАЕВСКОГО И. О. и ПОЭТА ЛЕБЕДЕВА-КУМАЧА В. И. ОРДЕНОМ ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ
ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА ССР

Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет:

За заслуги в деле развития кинематографического искусства и создание ряда советских песен, ставших достоянием широких масс, наградить орденом **ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ** композитора **ДУНАЕВСКОГО И. О.** и поэта **ЛЕБЕДЕВА-КУМАЧА В. И.**

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР
М. КАЛИНИН

Секретарь Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР.
И. АКУЛОВ

Москва, Кремль, 31 декабря 1936 г.

развертывающемся между Бочаровым, Полежаевым и Воробьевым. Единство действия, заключающегося в борьбе за профессора Полежаева его учеников — большевика Бочарова, с одной стороны, и реакционного профессора Воробьева — с другой,— вот характерная особенность драматургии фильма.

Когда мы говорили о творческом самоограничении, мы имели в виду именно эту особенность драматургии «Беспокойной старости». В сценарии нет ничего лишнего. Образы его раскрываются и развиваются только через его центральный (и единственный) конфликт, через перипетии этого конфликта.

Сколько эффектного материала можно было бы дать при показе образа Полежаева. Но авторы дают нам Полежаева почти исключительно в домашней обстановке, в одиночестве коротающего свои дни, окруженного бойкотом реакционной профессуры. Четыре раза лишь выводят авторы Полежаева из привычной домашней обстановки, показывая его на корабле, в университете, в типографии и в Таврическом дворце на заседании Петросовета.

А образы Бочарова и Куприянова? Ведь эти два пламенных и преданных революции большевика раскрываются только в их отношении к Полежаеву, только в их заботе о больном старике ученом, оставшемся верным своему долгу и поэтому подвергающемуся преследованиям реакционных профессоров и студентов. Но разве из-за этого образы Бочарова и Куприянова оказываются односторонними и неполными? Наоборот, читатель сценария, а в будущем надо думать и зритель фильма легко себе представит и Бочарова и Куприянова и в боях гражданской войны и на фронте социалистического строительства. Вот эта полнота образа при ограниченности его сюжетной функции объясняется тем, что герои сценария показаны в действии, в реальной обстановке борьбы. Авторы не рассказывают о своих героях (ä ведь и на экране можно не показывать героев, а рассказывать о них), а показывают их поступки, их реакцию на определенные, закономерно развивающиеся события. Типичность конфликта, положенного в основу фильма, и типичность действующих в нем героев позволяет сценаристам создать полнокровные разносторонние характеры. И поэтому мы находим в сценарии революционный Питер эпохи гражданской войны, хотя почти все действие «Беспокойной старости» развертывается в квартире Полежаева.

Значит ли это, что Л. Рахманов и Д. Дэль создали образцовое произведение, что проблема, поставленная в фильме, исчерпана ими полностью, что у этих авторов следует учиться создавать произведения на тему о Великой социалистической революции? Меньше всего мы хотели бы в этом убедить читателя. Авторы сценария создали средствами «камерной» драматургии произведение, посвященное большой эпической теме; они создали галлерею образов, вызывающих любовь читателя и зрителя; они вновь поставили и правильно разрешили дискредитированную рядом плохих книг тему об отношении интеллигенции к революции; и, наконец, они в своем сценарии дали благодарный материал для работы режиссеров и актеров.

В этом их несомненная заслуга, и ее не следует забывать. Но надо учесть, что наши авторы далеко не всегда оказывались последовательными и принципиально проводили свою линию до конца.

Они не сумели постепенно — на протяжении всего сценария — раскрыть образы героев своего произведения. Если это удалось им в отношении профессора Воробьева, который окончательно раскрывается лишь в последней сцене, в которой мы его видим, — сцене митинга саботажников, то характеристики Полежаева, Бочарова и Куприянова окончательно раскрываются в сценарии значительно раньше, чем завершаются их сюжетные линии в картине. Образ Куприянова по существу оказывается совершенно ясным читателю уже в третьей части. В последующих частях мы не находим ни единой новой черточки характера Куприянова. Образ, сюжетно исчерпанный, перестает интересовать зрителя уже в четвертой части. Образ Бочарова раскрывается также намного раньше конца вещи — в сцене в типографии, и, наконец, сам Полежаев завершает свое развитие в том эпизоде, в котором он собирается ехать на заседание в Петросовет. Уже в этом эпизоде читателю сценария становится ясным, что скажет в своей речи Полежаев.

Далее. Моментом наибольшего подъема и напряжения, подготовленным всеми предыдущими событиями, является эпизод в Петросовете. Этот эпизод не является последним. Л. Рахманову и Д. Дэлю нужно для завершения сюжета сценария ввести еще один эпизод, развивающийся на квартире у Полежаева, — эпизод, идущий на значительно меньшем подъеме и напряжении. Им не удалась быстрая развязка конфликта.

Эти недостатки сценария вызывают дополнительные трудности для режиссеров Хейфеца и Зархи и актеров, занятых в фильме. На их долю падает задача средствами своего мастерства дотянуть развитие образов героев фильма до последнего эпизода, вопреки недостатку драматургического материала, найти такой темп развертывания финальной сцены, при котором не ослабнет внимание зрителя к происходящему. От того, как они справятся с этой задачей, в большой степени зависит успех «Беспокойной старости» у зрителя. Но об этом мы будем говорить особо, при разборе законченного производством фильма.

„НАТАЛКА-ПОЛТАВКА"

Режисеер И. Кавалеридзе. Операторы Корнев и Химченко. Киевская студия Украинфильм. На фото арт. К. Осмяловская в роли Наталки

ОПЕРА С ЭКРАНА

М. ЛУЧАНСКИЙ

Любая — лучшая классическая или новая — опера не доходит до масс по той лишь причине, что массы попросту часто лишены возможности ее посмотреть (послушать оперу они еще могут хотя бы в форме сокращенного радиоварианта, так называемого «монтажа»).

В самом деле, по данным Всесоюзного комитета по делам искусств в нашей стране 21 оперный театр. Это означает, что каждый вечер оперу видит и слушает только 20—25 тысяч человек.

Стационарных же кино в Советском союзе около 2 с половиной тысяч. Они пропускают ежедневно до 2 с половиной миллионов зрителей. Следовательно ежедневная пропускная способность наших кинотеатров в сто раз больше, чем наших оперных театров.

Такая краткая справка из политико-культурной «арифметики» должна прежде всего определять ход наших мыслей, когда мы смотрим и слушаем первую киноопер у — «Наталку-Полтавку», поставленную режиссером И. Кавалеридзе киевской студии Украинфильма.

Конечно, за 118 лет, истекших со дня написания «Наталки-Полтавки» (1818 год) одним из зачинателей новой украинской литературы Иваном Петровичем Котляревским, популярнейшая опера потеряла всякую остроту социального содержания. Дух примирения и какой-то идиллической незлобивости, которым и проникнута пьеса Котляревского, почти исключает возможность трактовки ее в плане социальной сатиры.

Поводом к написанию обеих пьес Котляревского («Наталка-Полтавка» и «Москаль-чаривник») послужила, как известно, опера-водевиль князя А. Шаховского «Казак-стихотворец», представлявшая Украину в пародийном виде и издевательски коверкавшая ее язык. Поэтому обе пьесы Котляревского, написанные на хорошем украинском языке, были так восторженно приняты демократически настроенным зрителем и быстро разошлись в массе списков.

Но сегодняшний советский зритель охотно прощает «Наталке-Полтавке

„НАТАЛКА-ПОЛТАВКА"

Режиссер И. Кавалеридзе. Операторы Корнев и Химченко. Киевская студия Украинфильм

и примитивность фабулы, и ее сентиментализм. Он мирится даже с тем, что сельский «чин» Возный («Хапуга», как называют его окружающие), который при помощи старосты (Выборного) вынуждает согласие девушки-сироты на брак, в финале вдруг обнаруживает непонятное благородство. Возный отказывается от своих «прав» на Наталку в пользу случайно попавшего на свадьбу ее возлюбленного — безродного батрака Петра.

Неувядающий успех «Наталки-Полтавки» основан на прекрасной народной музыке — мелодичной, напоенной глубоким чувством и искренностью.

Одно из самым ранних произведений украинской музыкальной драматургии (первоначальная музыка Н. Лысенко) «Наталка-Полтавка» продолжает эмоционально воздействовать на советского зрителя прежде всего благодаря этому замечательному материалу украинского народного мелоса, простоте и ясности музыкальной мысли.

Примитивная драматургия, слабая сюжетность «Наталки-Полтавки» представляла большое препятствие для инсценировки этой оперы в киноискусстве, динамическом по преимуществу.

Постановщик не пошел по опасному пути механической «экранизации» популярной украинской оперы. По сути мы имеем уже здесь, в первом опыте постановки оперы на советском экране, самостоятельный к и н о в а р и а н т о п е р ы, в котором чисто оперный материал подается зрителю с некоторым учетом требований киноискусства.

Киновариант «Наталки-Полтавки» длится час и пять минут. За это время зритель успевает получить необходимое и достаточное представление и о сюжетно-тематической стороне оперы и о ее музыке.

Первый опыт оперной постановки в кино разбивает прежде всего утверждения тех киноработников, которые доказывали, что «специфика» кино вообще не допускает показа опер. «Наталка-Полтавка» И. Кавалеридзе наглядно показывает, что при вдумчивом подходе к материалу специфика эта не только сохраняется, даже при слабой фабульности оперного либретто (будем читать—сценария), но во много раз повышает его эстетическое воздействие.

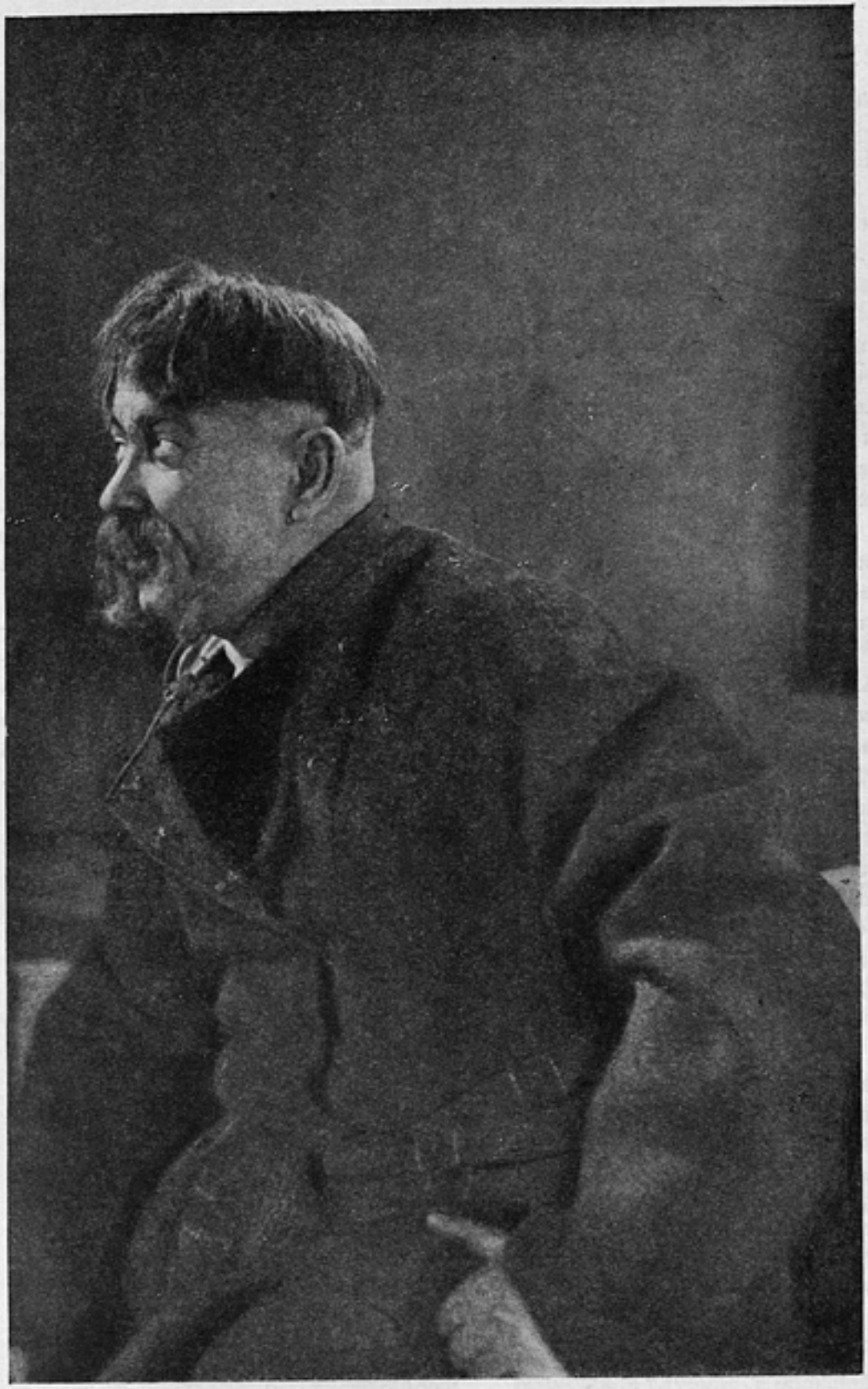
Конкретнее. Уже одно введение в оперный фильм динамически-развертывающегося пейзажа значительно повышает и усиливает впечатление от звучащих в это время вокальных номеров. Достаточно вспомнить хотя бы начало фильма, когда известная ария Наталки у колодца («Виют витры»), льющаяся на фоне широкой панорамы украинского пейзажа, приобретает бо́льшую эмоциональную убедительность, чем в театре.

Применение в «Наталке-Полтавке» короткого кадра (к сожалению, недостаточно широкое и последовательное), вопреки опасениям той же части наших киноработников, также не только не «уничтожает» оперы как жанра, но резко усиливает художественную убедительность ее отдельных сцен и ситуаций. Пример. Кадр Наталки с ведром при любовном объяснении Возного.

Наконец, возможность мгновенно переносить персонажей фильма, — а с ними и зрителя,— в новое место, показывать их в любом ракурсе и т. д. позволяет радикально бороться с главным бичом оперы — рутиной, ее статичностью и вынужденной условностью. Еще несколько опытов создания киновариантов оперы, и, может быть, даже на оперной сцене мы распрощаемся, наконец, с «первой позицией» оперных певцов, которые среди фанерных домов и полотняных деревьев звучно демонстрируют свои «механические знаки не существующих чувств».

И еще одно существенное соображение — последнее по счету, но не последнее по важности. Все сказан-

„НАТАЛКА-ПОЛТАВКА“ **Режиссер И. Кавалеридзе. Операторы Корнев и Химченко. Киевская студия Украинфильм. На фото арт. Шостаковская в роли Терпелихи**



„НАТАЛКА-ПОЛТАВКА“ **Режиссер И. Кавалеридзе. Операторы Корнев и Химченко. Киевская студия Украинфильма. На фото нар. арт. И. Паторжинский в роли Выборного**

ное выше относилось к использованию оперного материала в кино в пределах существующих возможностей нашей кинотехники. Но она идет вперед на Западе и у нас быстрыми, энергичными шагами.

В этой связи тов. П. Керженцев сделал в «Правде» ценное замечание: «Работа над оперным спектаклем, передаваемым через кино, станет в ближайшие годы особенно важна, по мере освоения нами цветного кино и катодного телевидения. Когда мы киноопер у сможем дать в цвете, то значение такого произведения для пропаганды лучших образцов оперного искусства будет совершенно исключительно» («Новая задача кино»).

Вовлечение оперного материала в кино даст, несомненно, какие-то новые побеги и в оперном и в киноискусстве обеих сторон: и кино, и оперного театра. Во всяком случае первый опыт создания киноопер ы украинскими товарищами, при всех его недочетах (о которых ниже), наводит в основном на бодрые, радующие размышления. Подождем и в ожидании присмотримся к тому, как ведут себя на экране артисты Киевского оперного театра, уже знакомые москвичам по прошлогодним весенним гастролям.

В пьесе Котляревского была выведена целая галлерея типов, характеризующих старое украинское село. В киноварианте оперы, поставленном И. Кавалеридзе, число их уменьшено к явной выгоде для фабульно-сюжетного развития «Наталки-Полтавки».

На первом месте фильма, однако, не героиня опер ы, но ее коварный знакомый Выборный (староста) Макогоненко, которого ярко и выразительно играет и поет народный артист УССР, орденоносец И. Паторжинский. На гастролях в Москве артист продемонстрировал, наряду с прекрасными вокальными данными, большую слитность сценической и музыкальной стороны создаваемых им оперных образов. Эти ценные качества И. Паторжинский сумел донести и до объектива съемочного аппарата. Реалистический и убедительный внешний рисунок роли, сочная, исполненная чисто народного юмора игра, чувство мер ы — все эти качества снова обнаруживает И. Паторжинский и как киноартист. Достаточно вспомнить, например, сцены, когда Макогоненко-Паторжинский выступает в роли свата Возного, или его поведение на свадьбе. Когда тов. Паторжинский выступает перед самым неумолимым критиком — глазом объектива, зритель ощущает в его игре тот «подтекст», — пусть в меру возможностей сценария небольшой и не особенно емкий, — который редко чувствуется в «настоящем» оперном спектакле «Наталки-Полтавки».

Игра Паторжинского в «Наталке-Полтавке» вызывает еще одно соображение. Если следующей работой в создании русского оперного фильма должен явиться «Тихий Дон», то Украинфильм поступает правильно, выбрав для очередной работы в плане киноопер ы «Запорожца за Дунаем», с его большой фабульностью, резкой сменой «мест действия» и замечательной по звучности музыкальной партитурой.

Но вернемся к участникам «Наталки-Полтавки». Незадачливого жениха и достойного друга Макогоненко Возного играет и поет заслуженный артист республики Г. Манько. И эта роль нашла хорошего исполнителя. Если Выборный Паторжинского убеждает зрителя полностью, то Возный-Манько — вполне вероятное разрешение образа, может быть, не единственно верное (нам представляется, например, что для той эпохи Возный-Манько несколько «изыскан»), но вполне возможное и во всяком случае колоритное. Поет заслуженный артист республики Г. Манько, как и большинство остальных актеров, хорошо, и голос его четко звучит в фильме. Удачны у Г. Манько и те интонации Возного,

когда тот подыскивает слова-синонимы из правовых «уложений», наиболее подходящие, по его мнению, к данной житейской ситуации.

Героиня оперы в фильме «раздвоена». Ее поет народная артистка Союза ССР, орденоносец М. Литвиненко-Вольгемут, ее играет драматическая артистка К. Осмяловская. Вокальная часть роли разработана в фильме хорошо, слабее обстоит с ее драматической стороной. Интерпретация «Наталки-Полтавки» для экрана позволила, как сказано, многим актерам усилить свою работу в смысле большей драматизации образов, отхода от оперной рутины. Этих благодарных возможностей кино К. Осмяловская, к сожалению, не сумела использовать в полной мере. У артистки неплохие внешние данные, но рядом с Паторжинским-Выборным или Манько-Возным ее Наталка выглядит несколько бледной, манерной, напоминая порой «Бедную Лизу», а не украинскую девушку, какой создал ее И. Котляревский.

Двух друзей-батраков Миколу и Петра играют и поют засл. арт. респ. Степан Шкурат и М. Платонов. Шкурат на этот раз дает несколько неровный образ, и зритель не сразу может определить свое отношение к неожиданному заступнику и свату Петра.

Что касается последнего, то при звучных вокальных данных М. Платонов, думается нам, явно «смазывает» центральное место роли—сцену, в которой Петр узнает, что его любимая Наталка выходит замуж за Возного. Дело доходит здесь до явной «неувязки». В ответ на свое сообщение о происходящей свадьбе Наталки Микола говорит своему другу: «Чего ж ты так вскликнул?» Между тем Петро-Платонов не только не вскрикивает, но произносит свою реплику довольно «индиферентным», как сказал бы Зощенко, голосом. Та же невыразительная интонация слышится и в нескольких дальнейших репликах.

Режиссерская и технически-производственная сторона фильма не может полностью удовлетворить зрителя. Лучше всего сделан в фильме звук. Вокальный материал звучит в фильме в нескольких регистрах, он достаточно разнообразен.

Но уже в этом первом опыте создания киноопера хотелось бы увидеть больше кинематографической свободы в обращении с материалом и «мизансценами» (большинство из них снято почти «в лоб»), меньше «символических» пейзажей (встающие над горизонтом облака, неизбежный репейник и т. д.), усиление динамики во многих эпизодах (приход Миколы и Петра в село, танцовальный финал).

Оставляет желать лучшего и изобразительная трактовка фильма. Композиция кадров в большинстве случаев не мотивирована, световая характеристика персонажей крайне не выразительна.

Делясь опытом своей работы в кино, народный артист Союза ССР Л. М. Леонидов высказал мысль, чрезвычайно важную для всех актеров театра, приходящих в кино: «Аппарат приучает к чувству меры, особенно театрального актера, который во время съемки думает, что перед ним зрительный зал, и по привычке старается «донести» слово, забывая одно обстоятельство: не все то, что просто на сцене, просто и в кино. Реалистическое искусство кино отвергает приемы театра-представления».

Как мы старались показать, наиболее «консервативный» отряд театральных актеров — артисты оперной сцены, впервые придя в кино, успешно сделали первый шаг в области этого «реалистического искусства», но только первый шаг.

В следующих работах драматизация и «динамизация» оперы — использование широких возможностей благодарным объективом киноаппарата — должна быть проведена более смело, последовательно и продумано. Комплекс вопросов оперного киноспектакля должен быть решен во всей полноте.

И тогда оперный фильм зазвучит с советского экрана полным голосом, используя для передачи музыкального материала богатейшие возможности «важнейшего из искусств».

„ВРАТАРЬ“

И. БЕРЕЗАРК

Арт. Г. Плужник в роли Антона Кандидова

Радостна наша жизнь, и немало смеются советские люди. А кино у нас усиленно старается быть серьезным. Робкие попытки создания советских комедий часто оказываются неудачными. Вспомним картины «Мяч и сердце», «На отдыхе», «Девушка спешит насвидание», «Случайная встреча». Это серия достаточно громоздких, часто бессмысленных и, как правило, несмешных людей. Из кинообихода постепенно исчез комический жанр. Некоторыми исключениями являются картины Г. Александрова («Веселые ребята», «Цирк»), но ведь они являются скорее музыкальными ревю с некоторым комедийным оттенком, а не подлинными, настоящими комедиями. Комедийный жанр в чистом его виде, казалось, действительно осужден на умирание.

В таких условиях С. Тимошенко, поставивший фильм «Вратарь», действительно рискнул.

Надо сказать, что в отличие от многих наших экспериментов в области искусств этот эксперимент был достаточно серьезно подготовлен. Здесь были предпосылки для успеха. Сюжет выбран боевой, веселый, спортивный. Сценарий был написан Л. Кассилем, писателем крепким и ярким, к тому же хорошо знающим спортивную жизнь. В данном случае сама тема «Вратаря», повидимому, серьезно интересовала писателя, по крайней мере (а это бывает нечасто) уже после создания картины Кассиль стал писать роман на ту же тему. Но именно появление романа показывает, что сценарий был дан, так сказать, в порядке литературного полуфабриката. Л. Кассиль в своем сценарии расставил действующих лиц, он определил сюжетные точки, показал, кто из действующих лиц и как должен поступать: кто бегает за мячом, а кто влюбляется в девушку. Он расставил две пары влюбленных, несколько запутал их дела, но, он, повидимому, не попытался по-настоящему раскрыть художественные образы, и, как часто бывает в этих случаях, кино пошло не по линии углубления темы сценария, а по-своему «углубляло» ошибки сценариста.

Есть такой дурной обычай в нашем искусстве, и не только в кино, пожалуй, и во всех отраслях искусств, в которых приходится встречаться с комедийным жанром: комедийная тема не раскрывается во всей своей возможной глубине, а большей частью подменяется отдельными комическими моментами.

В результате этого в комедии исчезают подлинные живые люди, и появляются какие-то странные окарикатуренные персонажи. Это традиция, довольно старая, возникшая в искусстве еще задолго до появления кинематографии как самостоятельной отрасли искусства. В театре она идет от водевиля, в литературе — от зубоскальства юмористических рассказов. Ежели комедия, то надо придумать какие-нибудь детали посмешнее,— так рассуждают авторы. Эти смешные детали оказываются центром всего художественного произведения, оттесняя на второй план и тему, и идею, и основных героев.

В старых учебниках эстетики говорится о том, что смех в искусстве всегда появляется в результате неожиданности. Зрители и читатели ждали одного, а получилось совсем другое. Это определение комического в искусстве как результата неожиданности идет еще от Гегеля. И, повидимому, это определение в значительной мере правильно. Что же касается до авторов многих наших комических сценариев, то они, очевидно, исходят от неверного предположения, что якобы в биографии советских людей таких неожиданностей не может быть. До конца обдуман, по-своему рационалистичен каждый их шаг. Это, конечно, неправильно. На самом же деле в нашей бодрой, радостной жизни много неожиданного и смешного.

Только путем яркого сочетания неожиданностей можно создать комический тип; только так появляются большие комические герои. В своеобразной высокой кинокомедии, представителем которой в наше время является Чарли Чаплин, весь комический образ строился из сочетания неожиданностей, которые по-своему всегда были точно мотивированы.

Этим высокая комедия в кинематографии и отличалась от обычной зубоскальской картинки, где персонажи бегали без толку, где разбивалась посуда, где дрались, катались по земле и т. д. Такого рода картина сейчас никак не удовлетворяет культурно выросшего советского зрителя. Он еще может здесь посмеяться на минутку, но не создает подлинной комической зарядки, подлинно здоровых эмоций.

Все это приходит на ум, когда смотришь «Вратаря». Кое-когда здесь большая комическая тема действительно нащупывается авторами картины, но затем они как-то быстро о ней забывают в погоне за отдельными комическими эффектами.

Вспомним, как начинается картина. Оператор В. Данашевский сумел дать ряд ярких, подлинно лирических,

запоминающихся кадров, рисующих русскую реку. Эти кадры ярки и подлинно лиричны. Первоначально и лирически воспринимаются и основные герои картины: грузчик Антон Кандидов и грузчица Груня. И вдруг происходит что-то странное, неожиданное до нелепости: грузчик возится у арбузов, а проезжающая мимо компания спортсменов решает, что грузчик хорошо бросил арбуз и, следовательно, из него может выйти образцовый вратарь в футболе. Затем Груня уезжает с компанией, и все действующие лица совершают ряд странных поступков.

Что же произошло? Персонажи, по-своему человечные (вспомним кадр, показывающий Кандидова с арбузом, и его размышления о пароходе «Пушкин»), становятся какими-то «искусственными» людьми, по воле режиссера несущими немотивированную комическую нагрузку. Кандидов сразу, через несколько кадров уже превратился в франта и чемпиона; девушка Груня совершенно изменила свой облик, так что талантливая артистка Т. Гурецкая, пытавшаяся создать в первых кадрах интересный образ грузчицы, теперь растерялась и играет уже только на внешней технике, без всяких эмоций и настроений.

Люди, живущие, повидимому, где-то в деревенской глуши, отправляются в новый для них мир, мир техники, культуры, спорта, творчества. Путь того же Кандидова от грузчика к спортивному герою да еще опытному технику — достаточно долог и сложен. В самом этом пути можно найти немало комических эпизодов. Вероятно здесь будет материал для неплохой комедии, и зритель заинтересовался бы, как осваивает этот Кандидов и технику, и спортивную учебу, сколько на этом пути неожиданностей для самого Кандидова. Здесь был бы материал для подлинно жизненного юмора, но и сценарий, и сами создатели картины эту тему игнорируют. Кандидов сразу дан в «новой ипостаси»: как спортсмен, человек уже городских и в какой-то мере передовых навыков. Рост человека и связанные с этим комические эпизоды, которые могли бы быть отлично обыграны, не находят себе места в картине, и в результате этого герой теряет свою человечность. В фильме Кандидов, Груня и другая девушка Настя несут специальную нагрузку: они работают для смеха, но смеха все же не вызывают. Один из персонажей картины, инженер Карасик, построил полуфантастического «искусственного человека»—

„ВРАТАРЬ“ **Сценарий Л. Кассиля и М. Юдина. Режиссер С. Тимошенко. Оператор В. Данашевский. Ленфильм**

«робота», который наспех выполняет его задания. Эта традиционная тема западноевропейских экспрессионистических драм и романов несколько неожиданно введена в веселую советскую комедию на спортивную тему. И невольно возникает мысль: не является ли сам герой картины и обе ее героини тоже такими «роботами» специального комедийного назначения, «искусственными людьми», созданными сценаристом и режиссером для того, чтобы смешить публику. Недаром картина, сделанная с мастерством, неплохо снятая, пожалуй, в основе неплохо и задуманная, в некоторых своих частях откровенно скучна.

На помощь авторам фильма приходит футбол. Блестяще обыгранное футбольное поле спасает картину. В картине обыграно большинство привычных на футбольном поле боевых моментов. Недаром в звуковом пояснении даются своеобразные комментарии футбольной игры. Недаром все сцены игры захватывают, волнуют зрителя и, главное, заставляют его по-настоящему веселиться.

Картина была двуплановой: она заключает в себе достаточно тягучую, по-настоящему не раскрытую, в какой-то мере схематичную интригу и блестящие кадры футбольного поля. Скажут, показ футбола, мол, удался режиссерам, а жизнь Кандидова, любовь Насти, «искусственный» человек и пр. и пр. — все это не удалось. Оттого, мол, и товарищи, снимавшие картину, все внимание обратили на это футбольное поле, а самому развитию сюжета, раскрытию образов уделили не так уж много времени, что актер Плужник, игравший Кандидова, четыре месяца упражнялся на футбольном поле, стал чуть ли не заправским футболистом. Повидимому, гораздо меньше тот же Плужник упражнялся над созданием образа своего героя. Но не в этом в конце концов дело. Зритель воспринимает самую картину как своеобразный принудительный ассортимент блестящего показа футбола. У автора картины может быть могло хватить смелости построить комедию исключительно на материале игры, показать комические эффекты игры, блестящие трюки футбольного боя, наконец, все эти разновидности футбольного окружения, типы болельщиков и т. д. О таких возможностях приходится догадываться, но в конце концов коллектив, создавший картину, по этому пути не пошел. Он предпочел оставить картину двуплановой, перебивая яркие картины спортивной комедии футболов тягучей комедией нравов.

Сюжет комедии нравов в значительной части надуман. В ней участвуют схематические комедийные персонажи, а не живые люди, а вот футбольное поле показано в плане хорошего жизненного комизма. Они оказались смешными и яркими. Оказалось, что жизненная правда даже в комедии

без труда побивает всякого рода развлекательную схему.

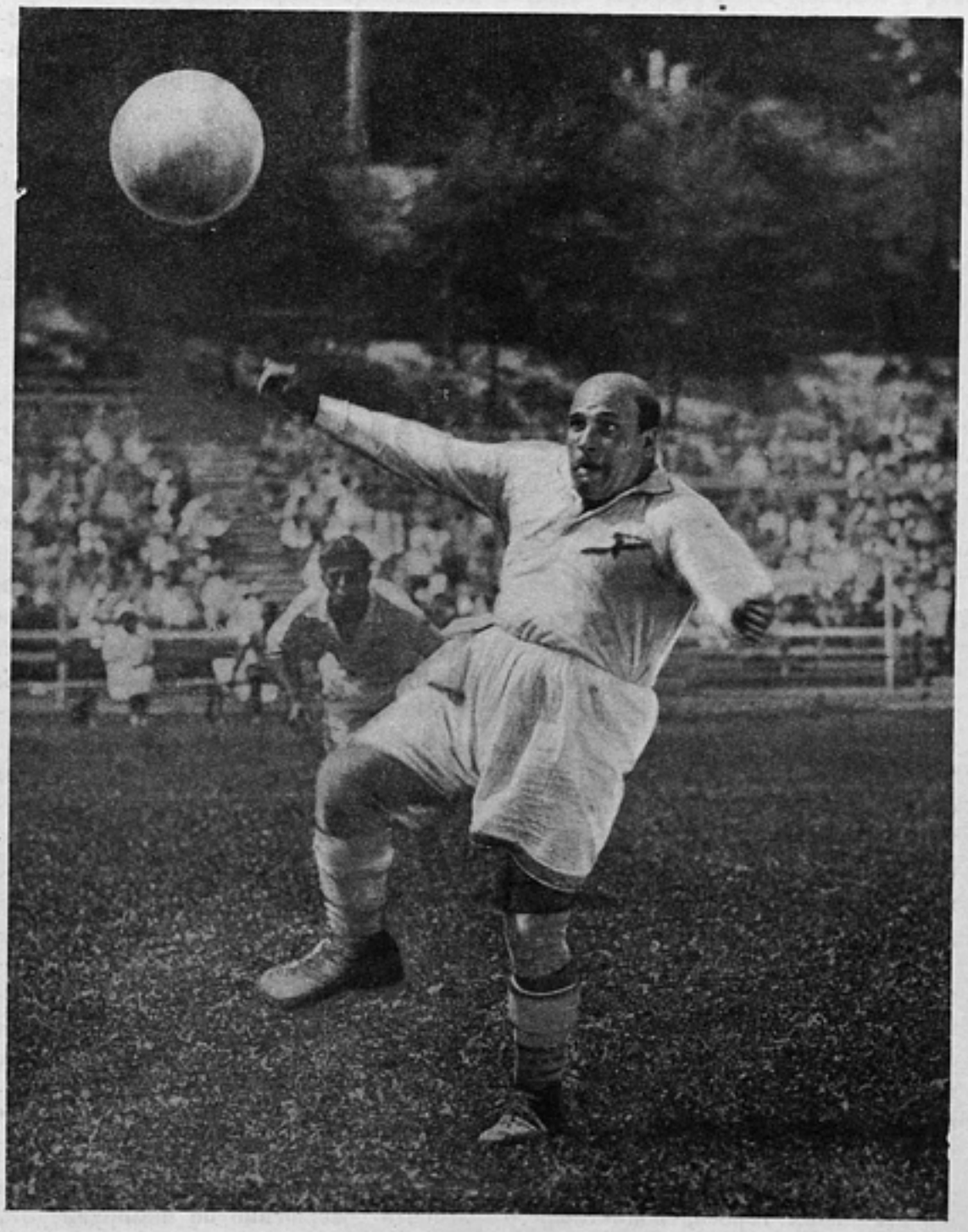
Остается сказать еще об одной интересной теме, несколько неожиданно промелькнувшей в картине. Носителем ее является талантливый актер Горюнов в роли инженера Карасика. Блестящий мастер театрального эпизода — таким рекомендовал себя на сцене Горюнов — мало и редко появляется в кино. Между тем исполнение роли Карасика говорит о его больших кинематографических задатках, раскрывшихся, пожалуй, несколько неожиданно и для сценариста и для режиссера в причудливо комической роли толстого лысого инженера, мечтающего о футболе. Горюнов намечает большую комическую и в то же время идейную тему. Эта тема является антитезой чаплиновской. Для маленького человека капиталистического мира закрыты все творческие пути, отсюда и рождается чаплиновская тема. Комический образ Карасика, созданный Горюновым, показывает, что в наших советских условиях — иногда даже неожиданно для самих героев—открыты все пути развития человека. Толстый, неуклюжий инженер-изобретатель вдруг замечтал о футболе, и оказывается, что на футбольном поле он не менее своеобразен, ярок, эмоционален, чем в своей лаборатории. Он и здесь выходит победителем неожиданно для зрителя и для самого себя. В этой неожиданности источник глубокого комизма, подлинного нашего советского комизма. Но сама тема Карасика никак не раскрыта сценаристом да и как-то мало отмечена режиссером. И несмотря на это, в игре Горюнова есть какие-то наметки большого советского комического образа, наметки, лишь эскизные и нераскрытые, так что невольно хочется увидеть актера в другой, до конца обдуманной и четкой советской комедии.

Таковы уроки «Вратаря». Там, где был нарочитый комический нажим, где работали комедийные «роботы», по существу оказалось пустое место. Зато неожиданно ярко и жизненно заиграл футбол, зато во второстепенном образе Карасика раскрылись черты подлинно комического героя (а ведь по сценарию Карасик должен был только оттенять Кандидова, показывать, как создалась его победа). Все это несколько запутало авторов картины, работавших над ней добросоветно, делавших все, что можно, для ее оживления, давших, наконец, ряд ярких комических снимков. Но у них еще не было подлинно правильных установок на советскую комедию.

Удачи и неудачи «Вратаря» позволяют нам поставить вопрос о реализме, о жизненной правде в кинокомедии.

Нелепо ведь думать, что только драма может быть правдива, а комедийный театр требует условности, что драма может быть подлинно реалистична, а авторам комедии приходится работать по схеме. В этом смысле «Вратарь» по-своему поучителен. Он показывает, насколько неудачны все эти комедийные «роботы», насколько они условны и нелепы. Он показывает, сколько подлинного комизма можно найти в каждом жизненном явлении. Ведь сумели же постановщики «Вратаря» комически обыграть такой некомедийный материал, как футбол. И путем изыскания этой подлинно комедийной сущности явлений нашей жизни должно итти и развитие советской комедии. На этом пути должны быть учтены и победы и неудачи фильма «Вратарь». Картина показывает, что создание большой и идейной советской комедии должно итти не по пути повторения привычек комедийных положений, а по линии раскрытия подлинно комедийных образов, по линии изыскания тех моментов в нашей яркой, многообразной жизни, которые подлежат комическому раскрытию. А комедийной схеме надо объявить решительную борьбу.

„ВРАТАРЬ“ **Сценарий Л. Кассиля и М. Юдина. Режиссер С. Тимошенко. Оператор В. Данашевский. Ленфильм. На фото засл. арт. А. Горюнов в роли инж. Карасика**



ШОТА РУСТАВЕЛИ В КИНО

Ф. КАРЕН

Госкинпром Грузии поставил перед собою трудную, но почетную задачу: экранизировать замечательную поэму великого грузинского поэта Шота Руставели «Вепхис Ткаосани» («Витязь, носящий тигровую шкуру»). Учитывая всю сложность и ответственность этого дела, было решено в порядке опыта снять фильм, использовав один лишь эпизод поэмы, а именно эпизод взятия Каджетской крепости, и затем уже приступить к основной работе.

Фильм этот — «Каджети» — готов.

Всякая попытка экранизации классического литературного произведения представляет двойную трудность: с одной стороны, надо найти правильный критерий подхода к классическому материалу, а с другой стороны, надо суметь систему литературных образов транспонировать в образы кинематографические.

С обеими этими трудностями постановщик фильма «Каджети» К. Микаберидзе сумел отлично справиться.

К произведению великого поэта режиссер отнесся с величайшей чуткостью и бережностью. Он отказался от какой-либо попытки вульгарного «осовременивания» материала. Никаких корректив и «поправок» в поэму он не вносит и «улучшать» Руставели не пытается. Наоборот, он стремится как можно правильнее, адекватнее перенести образы, созданные великим поэтом, на экран. Так же правильно решает Микаберидзе проблему перевода литературных образов на кинематографический язык. Он значительно расширяет материал вещи, он вносит свое, новое, но все это не только не противоречит духу поэмы, а является наиболее полным и ярким кинематографическим раскрытием образов Руставели.

С первых же кадров зритель сразу окунается в далекий и сказочный мир героических событий, в атмосферу жестокой борьбы двух могущественных сил. Шаг за шагом развертываются события, необычные и чудесные, но за ними зритель видит дух народа, создавшего бессмертные образы своих героев, воплотившего в них свой идеал человека и борца. Тариэл — бесстрашный и непобедимый витязь, носящий тигровую шкуру, сокрушает своих врагов, жестоких каджи, похитивших его возлюбленную Нестан-Дареджан и заточивших ее в своей крепости Каджети. Но не как за сказкой, а как за настоящей борьбой следит зритель за подвигами Тариэла. Витязь со своими друзьями подступил к Каджети. Воины Каджи разрушают мост, ведущий к замку. Но Тариэл и его друзья на конях на всем скаку перелетают через широкий ров; они крушат и рубят каджетских воинов, головы которых падают, как спелые дыни. Сквозь горы трупов спешит Тариэл к воротам, одним ударом распахивая их. Перед ним новое препятствие — железная дверь. Несколько ударов мечом — и кованная дверь разлетается в щепы. Нестан-Дареджан в объятиях любимого. И все это воспринимается не как фантастика, а как чудесная быль: зритель видит силу и бесстрашие Тариэла и верит в правдивость его подвигов.

Кажется, что это наивно и просто, но это та наивность и простота, которые достигаются с необычайным трудом. Здесь нужно исключительное художественное чутье, тончайшее чувство меры; малейшая ошибка ведет к фальши, к разрушению правдивости художественного образа. Здесь нужен был исключительный художественный такт и очень большая культура, и Микаберидзе в полной мере обнаруживает и то и другое.

В полном соответствии с общим стилем фильма работает Микаберидзе с актером. Персонажи фильма ходят, не торопясь, жесты их скупы, движения лишены суетливости. Говорят они медленно, раздельно, выговаривая каждое слово. Они не терзаются никакими сомнениями и внутренними противоречиями. Тариэл и его товарищи рубят и колют своих врагов с сосредоточенной деловитостью людей, делающих хотя и трудное, но очень хорошо им знакомое дело. При этом персонажи фильма почти совершенно не мимируют. Эта сдержанность и скупость очень хороша, она в стиле фильма, но в одном эпизоде режиссер перегнул палку. Мы говорим о моменте встречи Тариэла с Нестан-Дареджан. Здесь эта сдержанность противоречит душевному состоянию героев. Люди, которые так стремились друг к другу, которые так исстрадались, — эти люди не могли так легко и так просто встретиться. Здесь нужен был непосредственный порыв, неизбежная реакция, разрядка огромного психологического напряжения. Правда, слезы на глазах у влюбленных говорят о внутреннем волнении, но это все же недостаточно.

Эта же самая сдержанность заставила режиссера свести к минимуму диалоги и совершенно отказаться от титров. Здесь он прав вполне. В основу фильма положен один из напряженнейших моментов борьбы Тариэла, и длинные разговоры, а тем более титры нарушили бы темп событий и ослабили бы их напряженность. Но при экранизации всей поэмы, повидимому, будет правильно включить титры со стихами из поэмы: они придадут фильму ту величавую эпичность и музыкальную ритмичность ее, которые так пленяют нас при чтении «Витязя в тигровой шкуре».

Микаберидзе избегает крупных планов. Это правильно, ибо крупный план слишком интимен, он разрушает тот пафос исторической дистанции, который так необходим для такого монументального по своему стилю фильма. Но именно в этом режиссеру следовало быть последовательным до конца. Весь фильм надо было снимать на общих и средних планах, сделав одно исключение для первого плана в финальной сцене встречи Тариэла и Нестан-Дареджан. В фильме же есть несколько первых планов (в сцене, где Тариэл совещается со своими побратимами) и один крупный план — Нестан-Дареджан в конце фильма. Это мельчит значение этих сцен и нарушает стилевое единство фильма в целом. Вообще если режиссеру Микаберидзе никогда не изменяет его

чутье художника, то его мастерство еще не вполне окрепло. К числу второстепенных ошибок следует отнести не совсем четкую организацию массовок, движения в которых лишены ясности и поэтому воспринимаются несколько сумбурно. Далее, ошибочно, что тигровая шкура Тариэла не только не обыграна с начала, но с середины картины ее и вовсе не видно. Русского зрителя, который знает героя поэмы именно как носящего тигровую шкуру, это обстоятельство (само по себе не очень существенное) способно дезориентировать. И еще одна техническая ошибка: в одном из кадров, снятых комбинированно (к тому же снятых технически вполне удачно), один из персонажей уходит и исчезает за декорацией: сразу разрушается иллюзия цельности кадра, раскрывается внутренняя механика технического трюка. Это обстоятельство надо учесть, чтобы вновь не повторять допущенной ошибки.

Звук в картине записан хорошо, но полной синхронности в записи диалогов все же нет. Очень хороша запись песен, хотя спорным является попытка записывать звук в полузаглушенном павильоне: звук возносится вверх (и это дает прекрасный эффект), но не разрастается вширь. Эта камерность звука как неизбежный результат записи в павильоне чувствуется даже в таких сценах, как перекличка дозорных каджи, громовое гоготание которых (прекрасно задуманное и отлично записанное) все-таки ощущается замкнутым в четырех стенах павильона. Этого легко можно было бы избежать при записи звука на открытом воздухе: опыт, проделанный в свое время Д. Блоком и Н. Писаревым в картине «Пэпо», дал отличные результаты.

Очень хороши эскизы к декорациям художника Гоциридзе: они непосредственно вводят зрителя в атмосферу героических событий. Но опять-таки нам представляется спорной та легкость и воздушность, которые даны художником в трактовке Каджетского замка. Повидимому, для более правильной характеристики этого царства свирепых каджей следовало бы придать как самому замку, так и окружающей его природе больше суровости, угрюмости и дикости.

Сами декорации выполнены неплохо, но, повидимому, Госкинпрому в дальнейшем придется отказаться от слишком большого увлечения рисованными плоскостями и заменить их — особенно в кадрах, которые снимаются комбинированно, — объемными макетами. Даже искусно выполненная писанная декорация лишена глубины и стереоскопичности, а неподвижность светотеней, отсутствие их игры де-

---

„КАДЖЕТИ“

Режиссер К. Микаберидзе. Оператор Дигмелов. Госкинпром Грузии. На фото арт. Каралашвили в роли Тариэла, арт. Хоперия в роли Придона и арт. Дадиани в роли Автандила

лают декорацию в лучшем случае хорошей, но все же мертвой и статичной фотографией. Опыт наших фабрик, особенно Мосфильм, показывает, что мы полностью овладели техникой комбинированной съемки с использованием объемных макетов. Этот опыт должен быть внедрен в практику Госкинпрома, особенно для предстоящей работы над всей поэмой Руставели.

Но даже с учетом всего этого следует отметить, что некоторые декорации выполнены просто плохо. Например, чисто театральная декорация (и по замыслу и по выполнению) в сцене, где Роша расправляется с дозорным. Эта декорация выглядит особенно убого благодаря крайне неудачной операторской точке съемки.

Конечно, перед оператором Дигмеловым стояла задача исключительной сложности как с точки зрения стилистической, так с чисто технической: необычайный материал, монументальность стиля, техническая сложность разрешения ряда трюков— все это делало работу оператора очень трудной, и ему не удалось избежать значительной неровности и даже технической неточности. Наряду с очень хорошо снятыми сценами и отлично выполненными техническими трюками (например, перелет коней через пропасть) есть сцены, снятые очень посредственно и даже просто неверно по замыслу. Так, например, при некоторой условности освещения и трактовке фактуры материала в фильме в целом есть отдельные сцены, снятые вполне реалистично и даже натуралистично: Тариэл выпускает стрелу (условная трактовка); стрела летит к окну замка (совершенно натуралистическая фотография); стрела влетает в окно Нестан (опять условность). Кстати, это окно показывается несколько раз и каждый раз неприятно режет глаз, как если бы в картину случайно вмонтировали кадр, попавший из другого фильма. Еще резче этот разнобой в трактовке материала бросается в глаза в некоторых комбинированных кадрах: мягкий, расплывчатый фон (дорисовка) и резко снятая натура. Этот дефект усугубляется в отдельных случаях тем, что края рисованного фона недостаточно растушеваны и ясно видна граница дорисовки; и совершенно непростительным является один чисто технический дефект: вследствие люфта в съемочном аппарате в некоторых комбинированных кадрах натурная часть дрожит при неподвижности фона.

Нельзя согласиться также с некоторыми особенностями стиля операторской работы. Если стремление к фронтальному построению кадра оправдано монументальностью и эпичностью фильма, то именно эти особенности фильма требовали большей продуманности в выборе точки съемки: аппарат всегда стоит на обычном нормальном уровне и тем самым нивелирует, снижает монументальность объекта съемки. Оператор почти совсем не пользуется низкой точкой (при которой ракурс, кстати, вовсе не обязателен), а между тем это дало бы богатейшие возможности для правильной изобразительной трактовки материала, для усиления мощи и монументальности его. Так же нарушает стиль вещи крупный план Нестан-Дареджан в финальной сцене: правильно осветив ее на среднем плане (девушка окружена как бы сиянием при общем затемненном фоне кадра), в крупном плане оператор заключает ее в совершенно размытый кадр, засахаривает ее, чем нарушает как общий стиль картины, так и сбивает единство монтажной фразы (кадр этот совершенно не монтируется с предшествующим средним планом, где Нестан-Дареджан припала к груди Тариэла).

Монументальный стиль картины не требовал от актеров углубленной, психологической разработки образов, повидимому, исполнители основных ролей чувствовали себя не совсем свободно в жестких рамках заданного режиссером рисунка движения. Здесь сказывается, вероятно, недостаточная техническая тренированность. В общем неплох Кохта Каралашвили в роли Тариэла, хотя по своим внешним данным он не совсем подходит к этой роли. Зато вполне соответствует по своей внешности для роли Нестан-Дареджан Тамара Цицишвили. Явно не удачен по типажу выбор актера, играющего роль Автандила. Очень плохо читает диктор (в русском варианте) текст вступительного слова. Самый текст также оставляет желать лучшего. Его следовало бы заново отредактировать и перезаписать. Заодно можно было бы переснять и первые кадры (рукопись поэмы), технически плохо снятые, дефекты которых будут особенно заметны при контротипировании для массовой печати.

Мы так подробно остановились на отдельных дефектах фильма «Каджети» вовсе не с целью умалить достоинства талантливой работы К. Микаберидзе. Режиссер самые трудные, самые ответственные проблемы сумел разрешить как настоящий художник. Его ошибки — ошибки еще неокрепшего мастера. И нам кажется, что тщательный анализ дефектов его работы нужен ему и чисто практически для избежания их повторения при работе над всей поэмой Руставели.

В целом работа Микаберидзе не только хороша сама по себе, но она также глубоко поучительна. Было бы очень неплохо, если бы этот фильм посмотрели Таиров с Демьяном Бедным. Они увидели бы, как надо относиться к героическому эпосу своего народа, как надо ценить образы и идеалы, созданные им. Персонажи фильма «Каджети» — истинные богатыри, богатыри без кавычек. Бойкие критики могут возразить, что тематика «Витязя тигровой шкуры» слишком далека от нас, что нам дела нет до арабских царей и индийских принцесс, что эти принцессы совсем «не актуальны». Подобный взгляд был бы слишком поверхностным и совершенно не верным по существу. Конечно, царственное происхождение Тариэла и Нестан-Дареджан нас не сможет сколько-нибудь занимать. Но ведь ценность поэмы Руставели вовсе не в том, что ее персонажи—цари и принцы. Ценность ее заключается в героичности и монументальности образов, в утверждении таких замечательных качеств человека, как прямодушие и непреклонная воля, как бесстрашие и самоотверженность, как дружба и преданность. Эти качества, превратившиеся в эпоху капиталистического рабства в пустой звук, в фальшивый и лживый привесок буржуазной морали, эти свойства и качества приобретают совершенно новый характер для человека социалистического общества. Мало того, впервые в истории человечества эти качества получают устойчивую базу и делаются неотъемлемой частью новой, истинной морали человека свободного, социалистического общества. Самые заветные чаяния народных масс, их заветнейшие мечтания, воплощавшиеся на протяжении веков в героические образы народного эпоса, эти мечты ныне претворяются в действительность. Именно поэтому образы, созданные гением Руставели, приобретают для нас особенно притягательную силу, именно поэтому мы сейчас с таким восхищением читаем бессмертную поэму крупнейшего представителя грузинского ренессанса.

И, наконец, последнее. Каджети— первая серьезная работа режиссера Микаберидзе. Таким образом советская кинематография обогатилась не только еще одной хорошей лентой, но, — и это быть может еще важнее,— еще одним талантливым кинематографистом.

К ПРОБЛЕМЕ КИНОСТИЛЯ*

Б. БАЛАШ

«Каджети» — маленький фильм тов. Микаберидзе — внезапно поставил перед нами так много интересных, важных и трудных проблем, что нам, по всей вероятности, еще долго придется о них говорить и писать много статей. Мне сейчас придется поставить больше вопросов, чем я смогу дать ответов. Ведь здесь дело идет о проблеме стиля и стилизации в кино.

Эти проблемы интересны потому, что их никогда еще теоретически серьезно не исследовали (подобных проблем в киноискусстве еще множество). Важны эти проблемы потому, что, как показывает пример Микаберидзе, а также и Медведкина, практические попытки разрешения проблемы уже имеются налицо. В практике нашего кинотворчества эти проблемы стали уже актуальными, так что наша теория не может долее избегать их разработки.

Стиль и стилизация

Мне кажется необходимым точно определить разницу между понятиями стиль и стилизация. Я прошу у читателя извинения, если я буду слишком педантичным. Но мы сможем все легче понять, если точно определим, что означают эти слова. Установив эти исходные определения, мы увереннее подойдем к нашей кинопроблеме.

Стиль — это тот особенный характер художественных произведений, в котором отражается индивидуальность художника, класс, нация и историческая эпоха. И все эти особенности отражаются синтетично как единый стиль в каждом отдельном художественном произведении, т. е. каждое художественное произведение выражает одновременно стиль художника, стиль своего класса, стиль своей нации и своей эпохи.

При этом важно заметить, что каждое художественное произведение (если оно только заслуживает этого названия) имеет свой стиль, в котором формально выражается его содержание. Нет такого художественного произведения, в котором характер художника, идеология его класса, особенности его нации и эпохи не получили бы более или менее отчетливого (если даже не непосредственного) формального выражения.

Важно при этом заметить, что этот стиль может возникнуть не на основе предварительных теоретических рассуждений и даже в большинстве случаев возникает самостоятельно от них и часто исследуется теоретически только «задним числом», как факт.

Ни один из великих исторических стилей не был нарочитом в этом смы-

„КАДЖЕТИ“ **Режиссер К. Микаберидзе. Оператор Дигмелов. Госкинпром Грузии. На фото арт. Цицишвили в роли Нестан-Дареджан и арт. Каралашвили в роли Тариэла**

* Редакция отмечает свое несогласие с рядом утверждений автора статьи. Статья печатается в дискуссионном порядке.
В одном из ближайших номеров мы вновь поставим в нашем журнале проблемы, затронутые в статье тов. Балаша.

сле и не возникал на основе теоретически-эстетических размышлений (что не означает, однако, что сопутствующая и критическая теория особенно для нас, марксистов, не нужна).

Я повторяю: каждое художественное произведение имеет какой-нибудь стиль. Этот стиль в большинстве случаев не является заранее заданным и нарочитым.

Но со стилизацией дело обстоит иначе. Не каждое художественное произведение стилизовано. Стилизация у современных культурных народов всегда сознательна и нарочита. Несознательная стилизация мыслима только у детей и у примитивных народов. Следовательно, и натуралистическое художественное произведение имеет до известного предела свой стиль, так как в его формах всегда будет что-то типичное для времени и места его возникновения. Во всяком случае метод выражения художественного произведения может быть совершенно естественным и одновременно иметь свой стиль.

Но натурализм и стилизация находятся в абсолютном противоречии. Непосредственный, собственный метод выражения художественного произведения не соединим со стилизацией.

Между «несознательным» проявлением стиля и сознательной стилизацией бывают часто «скользкие» переходы. Какой-нибудь наивный, можно сказать, органически-народный, стиль может стать у художника сознательным намерением, принципом стилизации, перерастающим в особый формальный характер органического стиля.

Здесь мы должны ввести еще одно уточнение: когда мы говорим «не естественно» — это не значит «не реалистично». Пушкин и Гете остаются реалистами и там, где они говорят стилизовано. Итак, мы пока установили, что:

1) стиль и стилизация являются различными принципами образной передачи, но могут переходить друг в друга;

2) стилизация и реализм в искусстве не исключают друг друга. Художник может очень сильно стилизовать и все же оставаться реалистом;

3) «естественное» не одно и то же, что «натуралистичное». Следовательно, это не есть почти неоформленная копия действительности, а лишь известное сходство в изображении;

4) естественность и стилизация являются двумя различными художественными принципами, которые могут быть соединены в одном и том же художественном произведении. Но чем стилизованнее художественное произведение, тем оно менее естественно.

Наши художники хотя и могут иметь «ненамеренный» стиль, но не могут стилизовать, не обдумав этого. Делая это сознательно, они не могут избежать теоретического размышления. Итак, должна заговорить теория. Что стилизация всегда сознательна, не говорит за то, что стиль бессознателен.

Все эти определения нужно было сделать для того, чтобы в дальнейшем больше не объяснять каждое понятие.

Назад к кино

Что же является стилем и стилизацией в кино? Можем ли мы дать фотографическое изображение живой жизни таким стилизованным, чтобы оно соответствовало повести в стихах? Можем ли мы заставить в фильме говорить людей стихами, без того, чтобы не возникло мешающее противоречие между стилизованным языком и нестилизованной реальностью (если это даже не натурализм!) кадров, что является основным законом киноискусства?

Много вопросов возникает, многие проблемы требуют срочного теоретического разъяснения. Ведь живое киноискусство не ждет в своем развитии, и многие интересные и ценные попытки стилизации в кино разбивались потому, что наша критика теоретически еще не созрела для правильного их понимания. Изучив эти вопросы, мы лучше бы поняли проблемы образности у таких мастеров, как Довженко и Медведкин. Наша борьба против формализма и большая дискуссия по этому поводу дали бы нам, возможно, более ясные и практически применимые результаты. Ведь проблема формализма, конечно, тесно связана с проблемой стилизации.

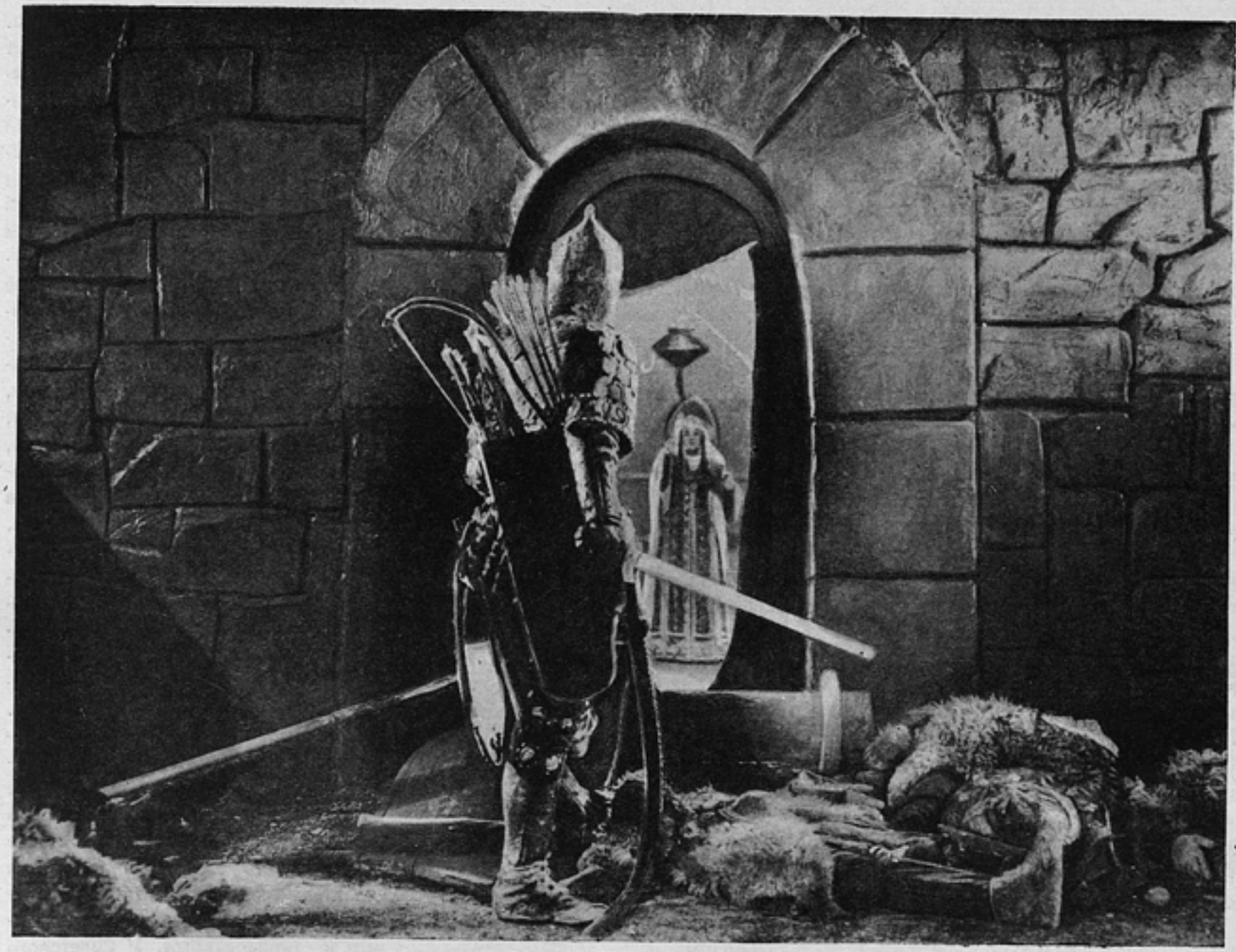
Уже имеются очень различные и очень ясные киностили, несмотря на юность киноискусства. На индивидуальном стиле отдельных мастеров я и не буду останавливаться. Как национальный стиль можно отметить датский киностиль, отличив его от американского, а этот — от французского или немецкого киностиля (причем все они имеют общее, свойственное буржуазно-капиталистическому стилю). «Русское кино» в отличие от вышеназванных имело с самого начала свой особенный, резко выраженный стиль, в котором свое формальное выражение получило не только «национальное», но, главным образом, и классовое начало.

Но об этом стиле кинокартин (который можно узнать и в самых реалистических и даже натуралистических картинах) мы не будем говорить. Сейчас мы будем говорить только об экспериментах киностилизации, о сознательном уклонении от естественности выражения, что необязательно означает уклонение от действительности, уклонение от реализма, который отражает смысл действительности.

Если бы мы говорили о живописи, то этого и не надо было бы подчеркивать. Ведь каждый знает, что ни византийская мозаика, ни великолепные работы мастеров Палеха не «естественны» и что все же они, несмотря на сильную стилизацию, являются ценными художественными произведениями. Но если мы смотрим стилизованный фильм, то нам делается неспокойно на душе, и мы не уверены в своем суждении. Мы опасаемся различных ошибок, и мы недоверчиво спрашиваем, не формализм ли это, не экспрессионизм ли? Может ли быть такое искусство выразителем социалистического реализма? — У нас нет теоретического критерия того, что является узаконенной художественно ценной стилизацией и что переходит в пустой формализм. Кроме того мы чувствуем, что искусство, которое технически базируется на фотографии, т. е. на нестилизованной технике, постоянно кроет в себе противоречия по отношению к стилизации.

В рисованных мультипликациях стилизация не является проблемой. Это ожившие карикатуры, и никто не требует от карикатуры сходства с природой. Почему однако гротескная стилизация вообще менее противоречит нашему чувству реальности, чем серьезная стилизация? Это тоже очень интересная и незатронутая проблема, но об этом мы сегодня не будем говорить.

Стилизованные силуэты кинокартин немецкой художницы Лотты Рейнингер мы рассматриваем, несмотря на тонкий вкус их автора, как чужое декадентское искусство. Но одно достоверно: внутреннего противоречия в этих рисованных фильмах нет. Нет противоречия между стилизованными линиями рисунка и нестилизованной фотографической техникой стилизованного фильма. Но именно здесь возникают серьезные проблемы.



„КАДЖЕТИ"

Режиссер К. Микаберидзе. Оператор Дигмелов. Госкинпром Грузии. На фото арт. Цицишвили в роли Нестан-Дареджан и арт. Каралишвили в роли Тариэла

История и экспрессионизм

Проблема стиля и стилизации в кино имеет уже свою историю, которая началась на заре кинематографии. Главным аргументом консервативных академических теоретиков, когда они отрицали художественные возможности кинематографии, был тот, что техника фотографии заставляет кино остаться механической копией действительности и что кино не может стать искусством, так как в нем технически невозможны стиль и стилизация. Киноискусство доказало несостоятельность этой точки зрения. Задача каждого претендующего на что-либо режиссера заключалась в том, чтобы опровергнуть именно этот аргумент и сделать из механически воспроизводящей фотокамеры создающее стиль или даже стилизующее творческое средство. Киноискусство доказало, что стиль возникает не только благодаря сюжету, драматургическому материалу, не только благодаря мизансценам и игре, не благодаря выбору мотивов, но что он может возникнуть и благодаря оформлению картины, композиции кадров, благодаря особому освещению и ракурсу. Не намеренно и органически возникли не только различные национальные стили, о которых я упомянул, но были сделаны теоретически осознанные попытки освободиться от натурализма обычной съемочной техники и создать «живописные» кадры картины, т. е. такие, в которых подчеркивалось оптически-формальное, в которых особенно выявлялся бы оптически-формальный принцип стиля. «Песнь о Нибелунгах» Фрица Ланга и в особенности интересный фильм «Носферату» режиссера Мурнау были такими попытками. В них режиссеры сознательно искали стиль. Обе картины являются примерами явлений переходного периода полустилизованных кинокартин.

В советской кинематографии тоже было немало интересных попыток создания стиля: «пролеткультовский стиль» Эйзенштейна в «Стачке», стиль Кулешова в картине «По закону», в «Арсенале» Довженко и др. Теоретически их недостаточно анализировали. Все эти картины получили свой особый стиль благодаря композиции кадров, мизансценам и освещению. Следовательно, это не стилизованные фильмы в прямом смысле этого слова. Объектом оставалась природа, картина оставалась фотографией. Не были стилизованными, т. е. «деформированными», ни естественная форма предметов, ни фигуры людей. То, что было там, достигалось еще, так сказать, «естественными» средствами: только композицией, светом и ракурсом.

Классическим примером радикально проведенной стилизации я привожу знаменитый кинодокумент немецкого экспрессионизма — «Кали-

гари». Там не было никакой нестилизованной природы, так как природу вовсе и не снимали, снимали только нарисованные картины, даже люди благодаря маскам и костюмам были стилизованы в каждом своем движении.

Фильм «Калигари» сделан последовательно: в нем нет внутренних противоречий. По своим намерениям — это удавшийся фильм. Другой вопрос, что он не соответствует нашим намерениям, что мы вообще отвергаем экспрессионизм. Поэтому и ни «Нибелунги», ни «Носферату» никогда не могут быть для нас образцами, хотя они в своем роде законченные произведения. Но, независимо от идеологии, — это не реалистические художественные произведения.

Теперь перед нами стоит основной вопрос: у нас еще нет примеров киностилизации, которые могли бы стать образцами для нас. Все стилизованные кинокартины, которые мы знаем, фантастичны и нереалистичны (даже полустилизованные). Не случайно, что все эти попытки стилизации пали на долю немецкого экспрессионизма и только потом, под влиянием сюрреализма, всплыли ненадолго во французском «Авангарде». Все они— явления крайнего индивидуализма и субъективизма.

Возникает вопрос — нет ли там внутренней необходимой связи? Не ведет ли каждая стилизация кадра в кино к нереалистическому изображению образа, к субъективизму?

Почему этот вопрос возникает? Несомненно, что стиль и стилизация являются субъективным элементом образности каждого художественного произведения. Стиль и стилизация не кроются в объективных фактах действительности, они присочиняются художником (поэтому одному и тому же объекту можно придать различный стиль). Если даже этот стиль является национальным или классовым, то это возникает лишь благодаря субъекту художника и становится идеологией художника. Но мы знаем, что если этот субъективный элемент получает перевес над объективным элементом, если он приобретает решающую роль при образной передаче, тогда искусство перестает быть реалистичным. Отсюда возникают экспрессионизм, импрессионизм и всякие формалистические ошибки. Там их общий корень. Итак, нам кажется простым и логичным, когда утверждают, что чем стилизованнее фильм, чем больше он отклоняется от форм действительности, тем менее реалистичен он, тем субъективнее.

Этот субъективизм был программным у экспрессионистов. Для них это не было ошибкой — это было их намеренем. Не случайно «Калигари» имеет подзаголовок: «Каким видит мир безумец?» Безумец видит мир другим, чем все нормальные люди. Безумец благодаря стилизованности своих видений — самый субъективный, одинокий человек, стоящий вне общества. Но если бы была только эта возможность, то для социалистического реализма проблема стилизации не должна была бы стать проблемой.

Однако имеются еще и другие возможности.

На примерах литературы мы показали, что и стилизованное искусство может быть реалистичным. Экспрессионистская стилизация нереалистична не потому, что она является стилизацией, но потому, что она экспрессионистична, потому что она стилизация намеренно-выдуманная, индивидуалистическая.

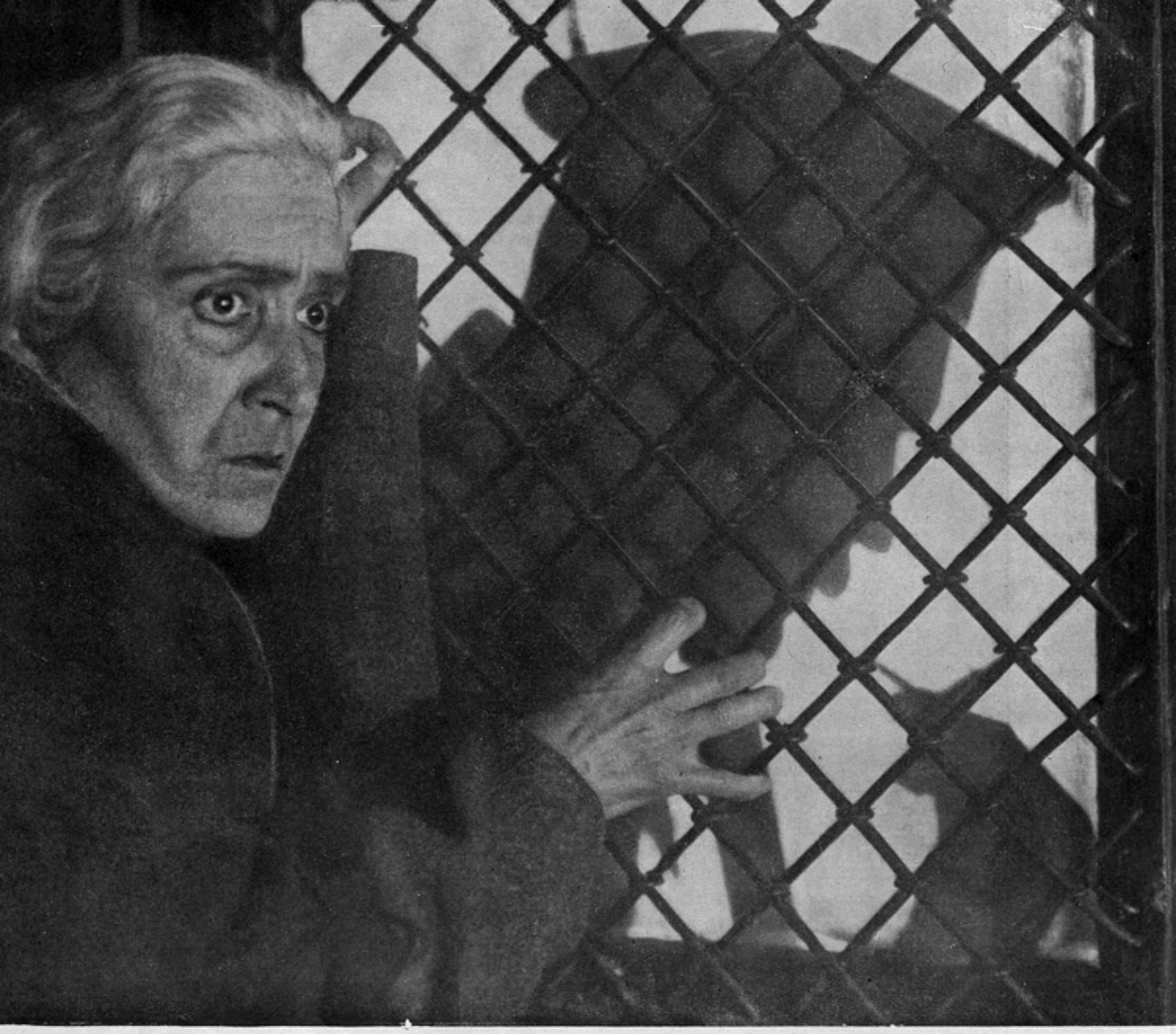
Но, как известно, сильная стилизация всякого народного искусства совершенно неиндивидуалистична, она даже обезличена. Каким образом примирить этот факт с утверждением, что стилизация является всегда субъективным элементом в искусстве? Таким образом, что в каждом отдельном конкретном случае и народный стиль проявляется как стилизующая воля отдельного конкретного художника. В каждом конкретном случае определенный художник будет применять в искусстве свое личное восприятие (при образной передаче объекта). Но это восприятие — сознательное или бессознательное — не будет только личным, оно будет также личным. Это значит, что восприятие, которое кроме того, что оно является народным, классовым, типичным, является еще и личным, субъективным восприятием, которое совпадает с принципами данного народа. Тогда художник всей своей идеологией оказывается выразителем эстетических традиций того народа, того класса, который объективно обладает этим художественным стилем как историческим фактом.

Исторический народный стиль — объективная реальность. Если художник имитирует его, не «эстетизируя», но переживая его изнутри, развивая органически и даже перенося в новое искусство, то это очень редкий и счастливый случай. Тогда искусство может быть одновременно реалистичным и стилизованным. У Советского союза среди многих других преимуществ по сравнению с Западом имеется и то, что у него есть живые художественные народные традиции и художники, несмотря на свое высокое культурное развитие, органически связанные со своим народом.

Это является огромным преимуществом и грузинского кинорежиссера Микаберидзе и русского режиссера Медведкина, о фильмах которых «Каджети» и «Чудесница» мы будем писать в следующем номере.

„ПЕТР I"

Сценарий А. Толстого и В. Петрова. Режиссер В. Петров. Оператор В. Горданов. Ленфильм. На фото засл. арт. М. Жаров в роли Меньшикова



„ДАРИКО“

Сценарий С. Долидзе по повести Ниношвили „Симона“. Режиссер С. Долидзе. Оператор Ш. Апакидзе. Госкинпром Грузии. На фото нар. арт. Н. Чхеидзе в роли матери

СОЮЗ ХУДОЖНИКА И ИСТОРИКА

Я. ГАНЕЦКИЙ

Художественно-историческое произведение прежде всего должно быть свободно от всякого рода неточностей. Из этого, конечно, не следует, что на фантазию художника накладывается строгий запрет. Наоборот, для яркого показа наиболее характерных событий, наиболее типичных фигур вымысел необходим. Но он должен быть подчинен правильным историческим выводам, правильной оценке исторических событий. И тут совершенно необходимо тесное сотрудничество художника и историка. Как бы ни был добросовестен художник, он, конечно, не может так же хорошо знать материал и владеть им, как историк. Консультация историка может многое подсказать и многое лишнее и ненужное во-время устранить. Эту консультацию, конечно, никак не может заменить консультация очевидца или участника событий, не являющегося историком.

Эти простые истины, как мне кажется, плохо усвоены работниками кинематографии. Из числа просмотренных мною исторических фильмов только два — «Броненосец Потемкин» и «Чапаев» — дают правдивое, полное и глубокое изображение исторических событий. Большинство же других свидетельствует о недостаточно глубоком и добросовестном изучении материала или о неудачном его отборе. Я и мои товарищи, старые подпольщики, весело смеялись над наивным показом конспирации в фильме «Поколение победителей» (сцена на вокзале за границей). В том же фильме совершенно не оправдана фигура городового. Неясно, зачем понадобилось авторам именно меньшевика выводить как трибуна и вождя студенчества.

В фильме ссыльные получают первые сведения о II съезде вместе с протоколами съезда, хотя хорошо известно, что протоколы были изданы значительно позднее. Тут же начинается спор, в котором Плеханов фигурирует как меньшевик. Но на II съезде Плеханов еще был вместе с Лениным и отошел от большевиков через несколько месяцев после съезда. Такие грубые неточности в историческом фильме, конечно, нетерпимы. Недостатки фильма «Поколение победителей» характерны для большого количества исторических фильмов; в частности, в фильме «Юность Максима» (вообще довольно хорошем) много подобных недостатков.

Музей революции СССР обладает богатейшими собраниями материалов и документов по истории революционного движения. У нас работают квалифицированные кадры историков. Однако мы не можем пожаловаться на то, что нас заваливают запросами и просьбами творческие работники кинематографии, хотя исторических фильмов выпускается и выпускалось немало.

Музей революции пытался организовать работу с фильмами по истории революционного движения. Просмотры фильмов в киноаудиториях должны были дополнять сведения, полученные в музеях, и художественными средствами знакомить зрителей с богатым революционным прошлым нашей страны. Однако фильмов, сколько-нибудь удовлетворявших нашим требованиям, было слишком мало. Почти все фильмы, даже из числа отобранных, были обильно снабжены всяческими неточностями или были просто недостаточно художественны. Мы были принуждены перед просмотром выпускать лектора, который в течение получаса критиковал и дополнял фильм. Польза от таких просмотров была слишком мала, и киноработу музея пришлось свернуть. Однако для нас совершенно ясно, что просмотры фильмов в музеях — дело несомненно нужное и заслуживающее большого внимания. Для успеха этой ценной работы нужно «только» одно: хорошие исторические фильмы и в достаточном количестве.

Было бы весьма целесообразно, чтобы выработка программы выпуска исторических фильмов производилась нашими киноорганизациями совместно с представителями исторических музеев, Культпропотдела ЦК ВКП(б) и Наркомпроса (поскольку эти фильмы можно и нужно использовать как учебные).

Только в тесном сотрудничестве с историками, используя все богатство исторических материалов и документов, творческие работники кино смогут создать полноценные, яркие и правдивые художественно-исторические фильмы.

ВОСПИТЫВАТЬ И УЧИТЬ

З. ЛИТВИН-СЕДОЙ

История революционного движения насыщена замечательными событиями и людьми. Героизму этих людей мы обязаны нашим счастливым настоящим. Обидно, что наша молодежь недостаточно знает революционное прошлое и людей, завоевавших для нее счастливую жизнь. В этом виноваты и работники кинематографии. Почему до сих пор нет фильма о декабрьском восстании 1905 года? Его показывали мимоходом во многих фильмах, но героические события декабря вполне заслуживают подробного и увлекательного показа в фильме, целиком им посвященном. Интереснейшие фильмы можно сделать о восстании в Свеаборгской крепости в 1906 году, связав его с историей финляндской военной организации РСДРП; о деятельности шестерки большевистских депутатов во Второй государственной думе, их борьбе с оппортунистами, их аресте, каторге и ссылке; о взятии Кремля в 1917 году; о знаменитой забастовке в Баку, в которой большую роль играл тов. Сталин. Наша молодежь почти ничего не знает о таких замечательных революционерах, как Бауман, Свердлов, и многих других. О революционерах-большевиках Украины, Белоруссии, Закавказья и других нацреспублик тоже мало известно нашей молодежи.

Приходится удивляться лени и отсутствию любознательности и инициативы у работников кино, проходящих мимо интереснейших и важнейших тем из истории революционной борьбы.

Сейчас делают фильм о Щорсе. Это очень хорошо. Но работники кино должны стыдиться, что только после указания тов. Сталина они обратили свое «благосклонное» внимание на героическую фигуру «украинского Чапаева».

Исторические фильмы, выпущенные нашей кинематографией, можно разделить на две категории по их тематике: к первой категории я отношу фильмы, посвященные какому-либо одному революционному акту или событию. Эти фильмы показывают небольшой отрезок, насыщенный революционной борьбой. Именно к этой категории принадлежат наши лучшие фильмы — «Броненосец Потемкин», «Чапаев», «Мы из Кронштадта». Зритель смотрит их и забывает о том, что он сидит в кино. Он сочувствует героям, даже если не разделяет их политических убеждений, переживает вместе с героями горячее и высокое волнение революционной борьбы. Фильм заставляет зрителя быть революционером или, по крайней мере, сочувствовать революции. И именно такими должны быть наши историко-революционные фильмы.

Но, конечно, только удачный выбор темы еще далеко не обеспечивает качества фильма. Недавно я видел фильм о Камо. О легендарном Камо, замечательном революционере, одной из самых колоритных, ярких фигур закавказского революционного движения, сделали слабый, тусклый, равнодушный фильм, стоящий неизмеримо ниже своей темы.

Замечательная тема историко-революционной борьбы требует от художника глубокого изучения и понимания истории, любовного и страстного ее показа.

Для полного показа всего пути революционной борьбы недостаточны только фильмы первой категории — фильмы об отдельных событиях. Нужны также фильмы, охватывающие целые периоды революционного движения. Таких фильмов у нас почти что не было. Я принял участие в создании одного их них — «Поколения победителей», и мне кажется, что опыт молодого режиссера Веры Строевой оказался довольно удачным.

Мне бы хотелось, чтобы был создан еще целый ряд таких фильмов, показывающих период от декабрьского восстания 1905 года до победоносного Октября. Нужно, чтобы большая группа работников кино (хорошо, если из числа молодежи) целиком посвятила бы себя созданию серии историко-революционных фильмов по специально разраработанной программе. В помощь им надо привлечь опытных консультантов — участников событий и историков.

Эти фильмы должны быть высокохудожественными историческими документами, увлекательными и показывающими нашей молодежи героизм революционной борьбы и ее лучших людей.

„ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ“. Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм

ФОЛЬКЛОР, ИСТОРИЯ, КИНЕМАТОГРАФ

В. ШКЛОВСКИЙ

Древнейшие записи русских былин относятся к XVII веку, а события, затронутые в них, — к IX и XII векам. Былины были записаны, главным образом, среди населения северных губерний, где не было крепостного права.

Еще недавно среди фольклористов было убеждение, что былины были сложены дружинниками, а потом сохранялись среди зажиточных слоев деревни. Эту точку зрения разделял такой крупный фольклорист, как Ю. М. Соколов. Но этот взгляд не находил подтверждения в реальных фактах. Возьмем хотя бы запись Рыбникова, который собирал былины на Онежском озере, в местах, где теперь берет свое начало канал имени Сталина. Оказалось, что реальными сказчиками былин были как раз представители средних и бедных слоев деревни.

Б. и Ю. Соколовы указывают («Сказки и песни северного края»), что былины сказывались лесорубами, рыбаками, швецами, валялами, богомазами, нищими, которых называют на севере «каликами».

Таким образом реально сказка и былина жили не у зажиточных крестьян, а у народа. Народный фольклор не сохранялся, а жил, развивался в народе. Былины показывали чаяния народа, фольклор отражал жизнь народа, его положительную программу.

Фольклор постоянно обновлял великое искусство. Много говорилось об отношении Пушкина к народному творчеству. Известно, с какой любовью собирал Пушкин сказки. Многое можно сказать и об интересе Гоголя к фольклору. Он собирал сказки, песни. Есть целый ряд теоретических высказываний Гоголя о народном творчестве. Л. Н. Толстой изучал былины и пытался, кажется, даже их обрабатывать. Запасом народных мифов, созданных народом, питалось все время греческое искусство.

Но есть и другое отношение к народному искусству — пародийное. Примером его может служить «Прекрасная Елена» Оффенбаха. Это совершенно чуждое нам отношение неожиданно выявилось в «Богатырях» Демьяна Бедного, где народное творчество использовано для оперетки, для пародии.

Концепция Демьяна Бедного в «Богатырях» объективно и против воли автора смыкается с концепцией колонизатора и предфашиста Шлецера, утверждавшего, что у славян не было истории, как нет ее у птиц и зверей.

Известно, как бурно реагировал Ломоносов на это исторически-ложное утверждение.

У славян была и культура и искусство.

Неуважение к своей истории, отрицание ее — это плохой способ жить на земле. «Богатыри» порочны потому, что историческая концепция пьесы ложна с начала до конца. Киев не был диким городом. В эпоху Владимира Киев был одним из мировых городов, с развитой торговлей, с развитым языком, с многочисленными иностранцами. Народ имел ясное сознание своего единства, на что указывает возможность больших походов. В борьбе с татарами народ демонстрировал свое единство, выдвинул своих героев. Один из них Алеша Попович, убитый в «честном бою», несмотря на некоторые свои смешные «поповские» черты, имеет право на историческое уважение. Другой богатырь — Илья Муромец — это воплощение спокойной крестьянской мудрости, кроткий и незлобивый; он активно и беззаветно защищает родину.

Русские богатыри в былинах прокладывают путь через леса, защищают их от разбойников, чинят мосты; вопреки изображенному в пьесе Бедного именно богатыри, а не разбойники делали исторически-прогрессивное дело.

Неисторична, ложна и антицерковная концепция Демьяна Бедного. Нельзя приемы Союза воинствующих безбожников переносить на тысячу лет назад; нельзя забывать, что тысячу лет назад церковь сыграла и просветительную роль. Поступая так, Демьян Бедный обнаруживает несерьезное, карусельное отношение к истории.

В свое время делались реакционные попытки изобразить в виде разбойников выразителей революционных чаяний народа. Разбойниками называли Степана Разина и Пугачева. Но в народном сознании они не разбойники, а борцы за свободу. В народной песне поется:

«Мы не воры, не разбойнички,
Стеньки Разина мы работнички».

У Пушкина в «Капитанской дочке» уральский рабочий Хлопуша особенно настаивает на том, что пугачевцы не разбойники. А у Демьяна Бедного, наоборот, разбойники, разрушающие культурное строительство молодого государства, выдаются за революционеров.

Пьеса «Богатыри» — ложна, неисторична, проникнута неуважением к историческому прошлому и к художественному творчеству народа.

Теперь о кино.

Грузинские кинематографисты сделали сейчас заслуживающим внимания попытку инсценировать свой фольклор. До сих пор в нашей кинематографии была, пожалуй, только одна попытка сделать фильм по мотивам фольклора — это «Звенигора» Довженко. Были разговоры о постановке «Слова о полку Игореве», но она не осуществлена; я много лет назад говорил о фильме «Киевские богатыри», но фильм не поставлен и вряд ли его скоро поставят.

В нашем народном творчестве есть очень много материала. Кроме былинной традиции надо использовать песенную традицию. У нас недооценивают роли народной литературы, которая в разное время очень много давала различным писателям. На лубок ссылался основатель русской рифмы — Тредьяковский; на лубочную книгу, в частности, на «Бову-королевича», неоднократно ссылался Пушкин, как на авторитет в деле языка; Толстой прилежно изучал лубочного писателя Матвея Комарова, говорил о значении литературы, которая умеет говорить с миллионами.

Значение фольклора — огромно. Особенно богат в этом отношении СССР, где народное творчество не умерло, не застыло, а живет, растет, развивается.

НАРОДНОЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Г. РОШАЛЬ

Чем выше уровень развития искусства всякого народа, чем оно оригинальнее, чем выше мастерство его художников, тем больше черпает оно из сокровищницы тысячелетиями слагавшегося народного творчества.

Фольклор — это не только понятие, включающее обычное определение устного творчества народа, фольклор — это понятие, бесспорно проникающее в подоснову всякой большой литературы, всякого большого искусства.

Сочность стиля, его общепонятность, образная структура, связанная с пониманием масс своего народа, огромная широта обобщений, воркий глаз, полный юмора, фантазия, полная блеска, гипербола, пронизанная умным реализмом, — вот черты, которыми насыщен фольклор.

Конечно, каждое из искусств по-своему претворяет особенности данного стиля, но очень хотелось бы, чтобы мы, работники кино, поняли, что, когда мы говорим о фольклоре, речь идет не только об использовании тем фольклорного порядка (что в свою очередь также представляет значительный интерес), но о нахождении путей единства народного творчества и в его фольклоре и в профессиональном искусстве, в частности в кинематографии.

Между прочим лучшие произведения нашей кинематографии несут в себе зерна фольклора: в потрясающих элементах «Арсенала» и в блестящих деталях «Аэрограда», в широком размахе «Потемкина», в фильмах Дзигана и бр. Васильевых.

Необходимо отметить одно совершенно своеобразное, как мне кажется, явление. Неправильно думать, что только фольклор обогащает профессиональное искусство, профессиональное искусство в свою очередь обогащает и питает фольклор. «Потемкин», «Чапаев» и ряд других картин оказываются использованными и переработанными в массовом творчестве народа и дальше уже бытуют в нем. Наиболее ярким примером взаимопроникновения фольклора и профессионального искусства является величайший наш гений — Пушкин, творчество которого питалось фольклором и в свою очередь обогатило фольклор, дало ему обильный материал для дальнейшего созидания.

Наш современный, советский фольклор строится на громадном размахе нашей современной действительности, вдохновляется строительством, преобразованием жизни, образом вождя народов Сталина, памятью о Ленине.

В этом богатстве красок народного творчества работники кинематографии могут и должны найти свои яркие, свежие, неповторимые краски.

НАША РАБОТА НАД ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕМОЙ

Н. ТИХОНОВ и Л. АРНШТАМ

Сценарий «Друзья» изображает события, связанные с гражданской войной и победой советской власти в горах Северного Кавказа.

В нем действуют представители разных горских племен — кабардинцы, ингуши, осетины, чеченцы.

Действие начинается еще во время мировой войны. Разоренный войной народ, лишенный земли, раздавленный произволом русских чиновников и горских феодалов, поистине задыхается в рабском быту, ищет выхода в неудачных восстаниях. Царская власть раздувает национальную рознь. В своей безвыходности осетин бросается в кровавую драку с ингушом, доведенный до отчаяния горец уходит в абреки.

Как писал известный герой гражданской войны Аслан-бек Шерипов, «несоответствие русского суда и обычного права горцев, преступная администрация Кавказа и общая политика притеснения заставили многих сильных людей из чеченцев и вообще из кавказцев становиться на нелегальное положение. Власть терроризовала мирное население, абреки терроризовали эту власть. И, конечно, народ смотрел на абреков как на борцов против притеснения и зверств власти. Наиболее отважные и удачливые из абреков так поражали психологию горцев, что они их считали продолжателями дела Шамиля и его мюридов...»

Нам хотелось в сценарии показать этот путь рядового горца, брошенного в низовые абреки силой страшного предреволюционного быта и постепенно переходящего от законов кровной мести, от мелкой борьбы с угнетателями к пониманию классовой борьбы, к сознательному героическому участию в деле освобождения родных гор и под знаменем Октябрьской революции.

Множественность событий, гигантский размах их, необъятный плацдарм, на котором развивались в течение нескольких лет эти события, не позволили нам передать их во всей исторической полноте и точности, так как для этого пришлось бы, если бы мы встали на этот путь, написать не один сценарий, а целые серии, включающие одну за другой все национальные области Северного Кавказа, со всеми их особенностями.

Многие из больших и малых героев того славного периода живы и сейчас, продолжая свои подвиги уже в мирной обстановке строительства нового социалистического обще-

ства. Вводить их под настоящими именами в условные положения нашего сценария не оказалось возможным. Воспроизводить полную, исчерпывающую точность столь огромных событий и не менее огромных исторических характеров, не уклоняясь в свойственную произведению сценарного искусства особую образность, — дело исторического исследования, а не сценариста.

Фильм, идущий перед глазами зрителя всего полтора часа, не может вместить в себя абсолютную последовательность исторических событий и передать характеры их участников во всех подробностях.

Вот почему в нашем небольшом рассказе для кино мы избрали условное повествование. Если бы нас спросили, были ли сцены, которыми наполнен наш сценарий, характерными для тех народов, мест и лет, мы с полной ответственностью могли ответить: «Были».

Вот почему в образе Алексея мы хотели передать характерные черты русского большевика того времени — вождя горской бедноты, называя его условным именем, а не именем точным, историческим.

Вот почему избрали мы путь свободного рассказа, песенного, народного, чтобы донести до широких масс живописное описание и правдоподобное развитие событий того времени на Северном Кавказе.

Закончив свой труд, мы не можем, конечно, сказать, что исчерпали тему, столь обширную и столь высокую. Наш опыт далеко не свободен от ошибок большего или меньшего значения.

Мы стремились быть максимально правдивыми и простыми. Насколько это удалось, судить не нам.

Съемка такого фильма — дело нелегкое и требует громадных усилий и неисчерпаемой энергии.

Сценарий и фильм мы посвящаем светлой памяти Сергея Мироновича Кирова, чье великое имя неразрывно связано с делом освобождения народов Северного Кавказа от векового угнетения.

ЗАМЕТКИ ИЗ БЛОКНОТА РЕЖИССЕРА

А. БЕК-НАЗАРОВ

Нередко нам приходится смотреть исторические фильмы, в которых люди разгуливают по экрану как бы вне времени и пространства, ибо их великолепные костюмы, сшитые в точном соответствии с изображаемой эпохой, не прикрывают исторического неправдоподобия раскрываемых образов и не спасают фильм от обособленного развития действия.

Такие картины на языке работников кинематографии обычно называются «костюмными».

Зритель чувствует, когда смотрит подобный фильм, что перед ним не жизнь, не эпоха, а костюмерная киностудия. Особенно этими пороками страдают заграничные фильмы и наши первого периода советской кинематографии.

В чем же заложены коренные причины этого болезненного явления?

Поверхностное изучение исторического материала, неумение прочувствовать историческую среду часто приводит талантливого режиссера к художественному банкротству его картин. Изучая эпоху, режиссеры очень часто не учитывают, например, внешнего поведения людей (мимика, типы, интонация, походка и т. д.), характерного для данной конкретной эпохи и исторической среды, не говоря уже о самом существе образа, вытекающего из этой среды.

Не следует забывать, что одеяние, костюм влияют на характер движения персонажей.

Если актер не передает особенностей движений восточного типажа, которые вырабатывались на востоке под влиянием внешнего облачения, темперамента, характера, то он неизбежно впадает в противоречие с правдивостью образа.

От подобного рода ошибок несвободна, скажем, моя картина «Нателла». Механически втиснутые в нее внешние атрибуты исторического материала, которые в естественной связи с действием и образом должны были бы типизировать восток, сделали фильм нежизненным.

Замыкание режиссерского замысла в узких рамках тех или иных бытовых особенностей эпохи приводит к однобокому отображению исторической правды. Путь обобщений и вскрытия социального смысла истории—единственный путь, дающий правильное изображение исторических событий.

Моя картина «Намус» для своего времени являлась достаточно прогрессивной картиной. В ней жестоко бичуется быт, приведший два любящих сердца к трагедии. И хотя картина показывает, что этот быт закостенел, что он не нужен, она все же не доказывает положения, что жизнь людей изменяется не частным устранением бытовых условий, а тем, о чем как раз картина не говорит, — революционной борьбой.

Когда я ставил картину «Пэпо», я уже имел ясное представление о моих промахах в ранних картинах. В «Пэпо» я старался правдиво изобразить колорит эпохи. Бродя по улицам Тифлиса 1934 года, я представлял его себе городом шестидесятых годов. Но вместе с тем я смотрел на события, поступки, характеры глазами современника.

Такое критическое отношение к эпохе плюс всестороннее, глубокое изучение материала вводило меня в курс конкретной действительности, и мне становились ясными ее противоречия.

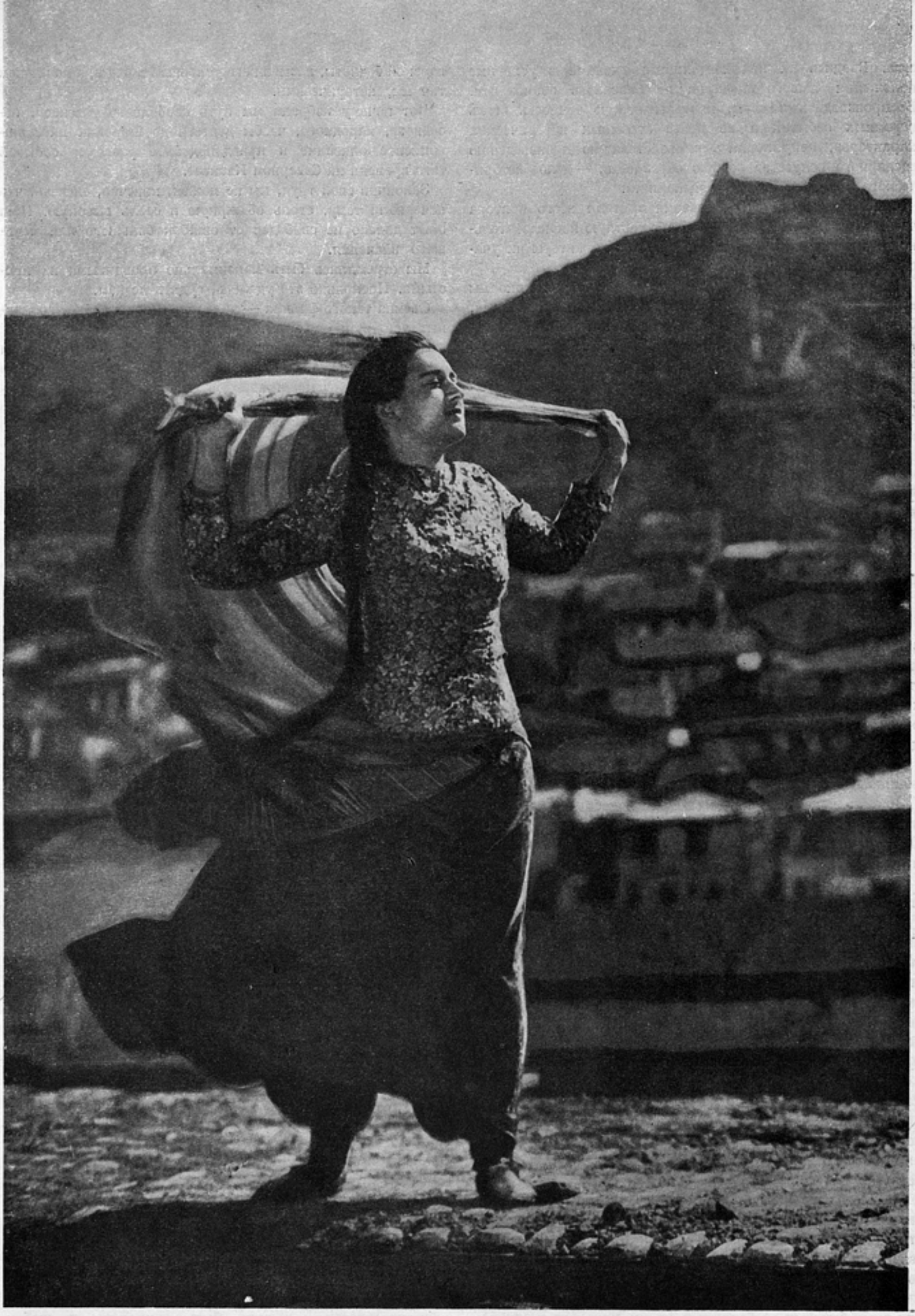
Этим диктовался мне выбор ракурса постановки. Исходя из того, что самым ярким, типичным моментом того или иного отрезка эпохи является классовая борьба, я и старался отбирать материал, наиболее выпукло ее отражающий.

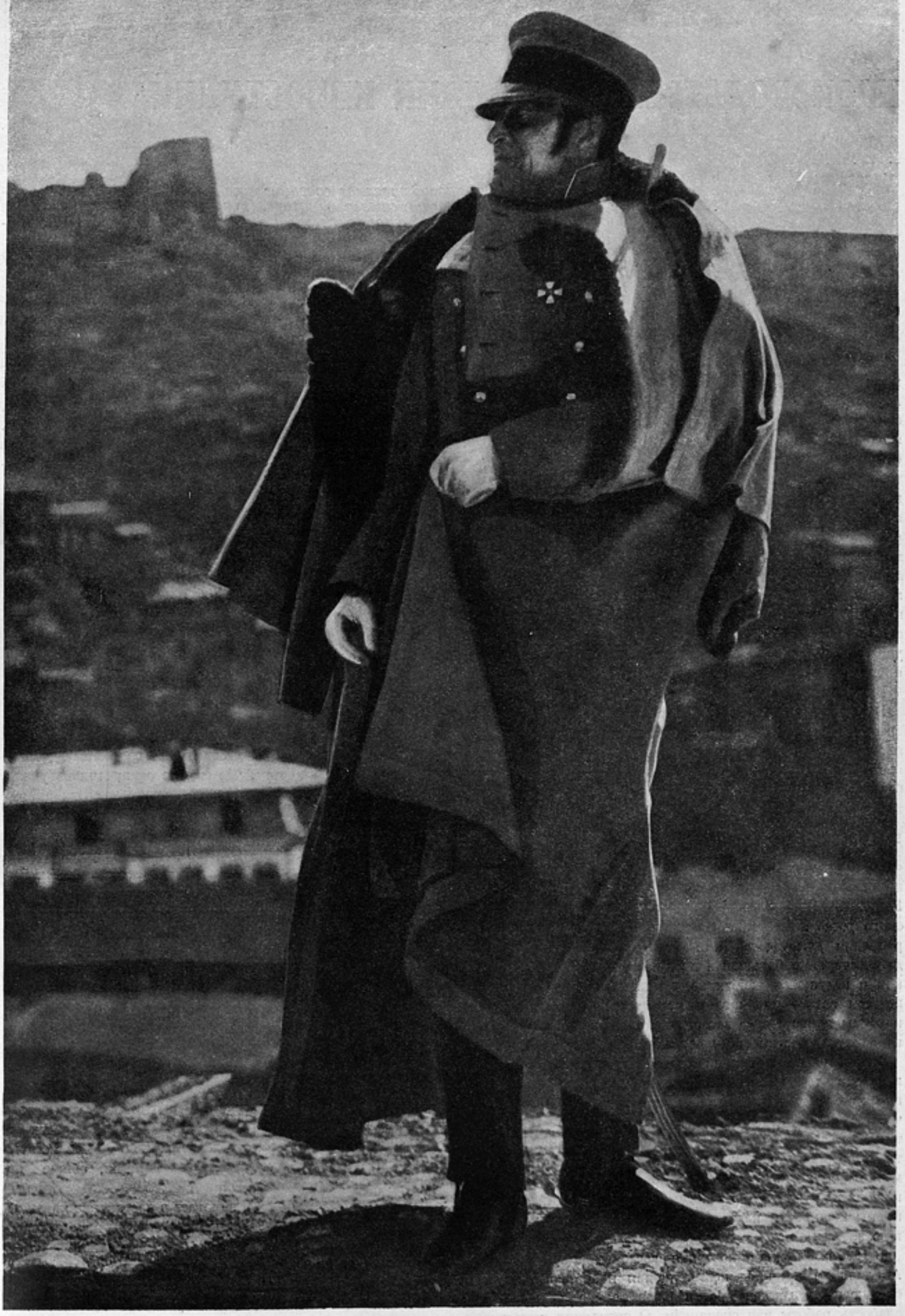
Художник, ставящий исторический фильм, не должен находиться всецело в плену у материала отображаемой им эпохи.

Задача художника — строго, с чувством меры отобрать основной материал, на котором он мог бы дать свою оценку эпохи, и показать те передовые, прогрессивные идеи, которые двигали вперед человеческое общество.

Сюжет исторического фильма может быть построен на фактическом материале и может быть целиком выдуман. Однако основное требование, обязательное для любого исторического фильма, — правдивый показ исторической действительности, — должно быть сохранено в любом случае.

Забвение этого непременного условия неизбежно приводит к искажению истории.





Автор-режиссер М. Чиаурели. Оператор А. Дигмелов. Госкинпром Грузии. На фото засл. арт. Н. Вачнадзе и арт. Мартов

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ЗАДАЧИ КИНОСТУДИЙ

Е. ТАМАРКИН

VIII Всесоюзное производственное совещание по плану советской кинематографии на 1937 год, состоявшееся 20 января этого года, обсудило основные вопросы работы советской кинопромышленности и выработало план создания фильмов на XX юбилейный год Великой пролетарской революции.

Выполнение выработанного совещанием плана — боевая задача каждого советского киноработника. Работа по реализации плана будет широко освещаться на страницах нашего журнала. Ниже мы печатаем обработанную стенограмму выступления на совещании зав. киносектором культпросветотдела ЦК ВКП(б) тов. Е. Тамаркина.

В прошлом году на Всесоюзном производственном совещании выступал секретарь Центрального комитета партии тов. Андреев. Тов. Андреев указал на исключительное значение советской кинематографии как фактора политического и культурного воспитания широчайших масс нашего народа. Он напомнил замечательное обращение вождя народов товарища Сталина к киноработникам, в котором он требовал смелого проникновения в новые области и создания новых высокохудожественных картин, как «Чапаев». Секретарь ЦК тов. Андреев звал к лучшему овладению техникой и мастерством. Он звал к повышению качества и увеличению количества картин, к отображению в картинах героической борьбы советского народа и международного пролетариата на всех этапах этой борьбы, к отображению современного этапа социалистического строительства, к увеличению кинокартин для детей, к увеличению кинокомедий.

Выполнено ли это требование?

В области художественной кинематографии сделано много, очень много, но далеко не все. Выпущены замечательные произведения искусства. Из виденных мною картин на первое место я ставлю «Мы из Кронштадта» — фильм о людях большой воли, большой страсти и убежденности, замечательное произведение об ушедшей, но вечно живой эпохе нашей борьбы. Прекрасны и незабываемы картины «Партбилет», «Цирк», «Искатели счастья», «Последняя ночь», «Сын Монголии», «Семеро смелых» и др. Я еще не видел, но слышал много хороших отзывов о картине «Депутат Балтики». Эти победы — свидетельство большого творческого роста нашей кинематографии. Это свидетельство укрепления руководства кинематографии. Эти победы свидетельствуют о большой и продуктивной работе, проведенной и ведущейся работниками кинематографии над повышением своего идейного и культурного уровня. За эти картины приветствует вас страна, партия и правительство награждают вас высшими наградами.

За эти победы я от души поздравляю вас, товарищи руководители и творческие работники кинематографии. Но этих побед недостаточно. Советская кинематография, наши творческие работники должны и могут дать больше таких картин, как «Мы из Кронштадта», таких, как «Депутат Балтики». В работе наших киностудий еще много недостатков, мешающих движению вперед. За большими победами нельзя не видеть ряда серьезных недостатков, гнездящихся в кинопромышленности, недостатков, мешающих ее продвижению вперед.

В 1936 г. ни одна киностудия своего плана не выполнила. Анализируя причины невыполнения плана, я пришел к следующему заключению. Первое, самое важное — это слабость работы над сценарием. О сценариях киностудии начинают заботиться обычно только в последние месяцы текущего года. Отсюда в сценариях очень много случайностей, их тематика недостаточно продумана. Сценарии делаются в спешке и сдаются фабрике в сыром, недоработанном виде, их обсуждение начинается тогда, когда творческий работник ждет в нетерпении начала своей работы, когда часы и минуты творческого работника рассчитаны. Это толкает на необходимость исправления сценария в ходе съемок, вызывает большой брак и перерасходы, прямой дорогой ведет к плохой, лоскутной картине.

Вторая причина — это неорганизованность производственных процессов, слабость планирования, слабость производственной дисциплины, отсутствие производственного соревнования в работе творческих групп и цехов. На кинофабриках еще очень сильна штурмовщина, и лучшая фабрика — Мосфильм — большую часть своего плана выполнила методом нездоровой, ненужной штурмовщины. На совещании у тов. Керженцева в мае прошлого года было принято решение, в котором предлагали установить, что перерасход против утвержденных студией генеральных планов и смет по картинам будет рассматриваться как растрата государственных средств. Хорошее, правильное решение. Все-таки цифры перерасхода, названные тов. Шумяцким в своем докладе, колоссальны. Это свидетельство слабой дисциплины, свидетельство того, что еще не осуществлено указание Комитета по делам искусств о необходимости наряду с премированием за лучшие показатели привлекать к ответственности конкретных виновников перерасходов как пленки, так и средств и всех материалов. Перерасход является следствием расхлябанности, безответственности, беззаботности в расходовании государственных средств. На основе правильного планирования, — а для этого все возможности имеются, — на основе правильной организации работы можно и нужно обойтись без них. К сожалению, никто из виновников перерасходов здесь на совещании не упомянут. Это вопиющее безобразие стало обычным явлением в студиях. К нему притерпелись; против него ни ГУК, ни киностудии, ни даже кинообщественность, по существу, не борются.

Одна из существенных причин невыполнения плана — это слабость конкретного повседневного руководства. У нас в киностудиях сплошь и рядом, — и пусть на меня за это директора киностудий и руководители художественных отделов не обидятся, — вместо деловой, конкретной помощи творческому работнику пышные декларации, общие разговоры, общие указания.

Такое руководство плохо помогает в постановке картины. Мало сказать «надо переделать концовку» — надо сказать, как ее переделать. Вот этого — как переделать — наши руководители на фабриках сплошь и рядом не говорят. Руководство на фабрике часто еще плетется в хвосте производства. Руководство фабрики узнает о тех или иных прорывах только тогда, когда они уже совершены. Руководство узнает о тех или иных недостатках картин тогда, когда они уже оказались в снятом материале. Только при таком положении могли появиться такие кинофильмы, как

„БЕСПРИДАННИЦА"

Сценарий засл. деят. иск. Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон. На фото арт. Н. Алисова в роли Ларисы. Выпуск Союздетфильма

„БЕСПРИДАННИЦА“

Сценарий засл. деят. иск. Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон. На фото нар. арт. В. Рыжова в роли тетки Карандышева, арт. Н. Алисова в роли Ларисы и засл. арт. О. Пыжова в роли Огудаловой. Выпуск Союздетфильма

«Женитьба», «Строгий юноша», «Очарованный химик», «Половодье», которые ГУК не счел возможным выпустить на экран. К этому безусловному браку надо прибавить и такие фильмы, как «На отдыхе», «Девушка спешит на свидание», «Однажды летом», которые на экраны, правда, выпущены, но чести нашим киностудиям не делают. Несколько лучше обстояло дело на Мосфильме, но и здесь, за счет внимания к одной картине, из поля зрения выпадали все остальные фильмы студии. Только в последние месяцы минувшего года Мосфильм стал на путь более конкретного руководства, конкретной помощи творческим работникам в их работе. Именно это и помогло ему, при всех трудностях, которые стояли на его пути, превратиться в ведущую студию советской кинематографии. Борьбе за качество в сильной степени мешает все еще не изжитое секретничание в группах, изолированность групп друг от друга, слабость работы творческих секций, отсутствие большевистской критики в работе. Один из участников совещания, выступая с этой трибуны, убеждал нас, что человек чувствует плечо своего товарища. Было бы хорошо, если бы это было так. Но я считаю, что этого еще сейчас нет. У меня есть достаточно фактов, чтобы утверждать, что у нас еще существует замкнутость, секретничание в производстве, обособленность каждой группы, изолированность одной группы от другой и частое незнание того, что творится в смежных группах.

Последняя причина, которая привела к невыполнению плана текущего года, — это отсутствие соответствующей борьбы за производственные условия для творческих работников. С этой трибуны сейчас уже меньше, но все-таки раздаются голоса о привлечении писателя в кино, о привлечении актера в кино.

Мне кажется, что с этими разговорами надо кончить. Писатели хотят работать в кино. Сегодня речь должна итти уже не о привлечении писателя, а о создании производственных условий, в которых бы этот писатель почувствовал себя подлинным членом коллектива творческих работников кино. Таких условий пока писателям в кино не создано. С ними мало и неохотно разговаривают, им не помогают в работе, написанные сценарии месяцами, а иногда и годами бродят по инстанциям. Почти ни одна хорошая картина не вышла из производства без конфликта между режиссером и сценаристом. Более чуткое и внимательное отношение к писателю, уважение к его труду — вот все, что необходимо, чтобы писатель работал в кино, и это даст больший эффект, чем все ваши «правленческие» банкеты.

То же самое и в отношении привлечения актеров. Выступления с этой трибуны показали, что актеры театра, соприкоснувшись с кино, находят там много нового, захватывающего и интересного для своего творчества, что они готовы работать в кинематографии. И если все-таки приходится их иногда тащить на работу в кино, то, очевидно, виноваты в этом мы, не создавшие элементарнейших условий, о которых говорилось с этой трибуны.

Второе, на чем я хотел остановиться, — это вопрос о национальной кинематографии.

Национальные киноорганизации пришли на это совещание с невыполненными планами. Ряд национальных киноорганизаций пришел на это совещание без единой картины. Это свидетельствует о том, что та самая помощь, которую ГУК обещал оказать и которой требуют национальные киноорганизации, не оказана. Кое у кого из вас существует точка зрения, что национальные киноорганизации больших картин все равно не дадут. Это сугубо вредная точка зрения. Грузия своими замечательными картинами на-голову разбила этих нытиков и маловеров. Национальны киноорганизации нам могут дать, нам дадут большие и хорошие картины. У них есть, что показать, есть, о чем рассказать. В национальных республиках, как и во всей стране, выросли и растут замечательные люди, выросли и растут новые производства, новая культура. Они могут дать картины, и они их дадут, но только в том случае, если мы окажем им живую, подлинную помощь. А помощи этой пока нет.

ГУК особенно отстает в руководстве национальной кинематографией. Иначе чем можно было бы объяснить такое положение, когда после того, как был истрачен миллион рублей на «Дохунду», которая снималась здесь, в Москве, выяснилось, что эта картина никуда не годится? Чем объяснить, что «Джейфун и Умар», на которую истрачено несколько сот тысяч рублей, оказалась негодной?

Это результат запоздалого руководства национальной кинематографией, это результат того, что руководство отстает.

Этим же объясняется большой брак в национальной кинематографии, больше, чем в московских и ленинградских студиях.

Я думаю, что Мосфильм и Ленфильм также должны заниматься производством картин на национальную тематику. Ленинградская студия, выпустив фильм «На большой дороге», показала, что она способна справиться с такой задачей.

Говоря о плане 1937 г., мне хотелось бы коснуться следующих вопросов. Во-первых, совещание проходит с большим запозданием. Если бы оно было в середине минувшего года, то, очевидно, сценарный портфель не был бы так тощ и неопределенен. Сейчас выясняется, а уже февраль, что из представленных 58 сценариев 7 утверждены ГУКом, остальные не утверждены, некоторые сценарии еще даже не закончены.

Мы знаем, как проходят сценарии. Над каждым сценарием надо долго и упорно работать, тщательно проверять каждый кадр. Для этого нужно время. А где его сейчас взять?

Нависает и в этом году угроза простоев и опозданий против плана. Можно опасаться, — и это опасение, к сожалению, очень реальное, — что и в этом году план не будет обеспечен, что кинематографии придется «просить пардону».

Поправить дело еще не поздно, если вы, товарищи, по-настоящему возьметесь за работу по обеспечению сценариями плана 1937 и 1938 гг., обязательно 1938 г., чтобы и на IX тематическом совещании не «констатировать» и «сожалеть».

Кинематографисты еще не научились бороться за реализацию плана текущего года и одновременно готовить сценарии для следующего года. Одна из этих задач обязательно выпадает из поля зрения руководства. Надо научиться вести работу в обоих направлениях, и это вполне возможно, если работа ведется планово, без штурмовщины, без срывов.

При рассмотрении сценариев поражает случайность и самотек в тематике. Вот, посудите, в плане на этот год имеется 14 сценариев о гражданской войне, о стахановском движении — лишь 2 сценария, 2 сценария имеются о Красной армии и 7 — о колхозах. Комедий опять почти нет. Трудно убедить кого-нибудь, что это соотношение возникло в результате какой-то целесообразности и закономерности. Это результат слабости планирования. Такое положение со сценариями — следствие самотека, следствие отсутствия борьбы за нужное соотношение тем и жанров. Самотек может и даже должен иметь место, но только при наличии плана, при том, что основная загрузка кинофабрик идет по строго продуманному плану, а не на базе самотечных сценариев. Должно быть какое-то соотношение между кар-

тинами историческими, картинами из гражданской войны, картинами современными. Этого соотношения никто не знает. В представленном киностудиями плане картины на современную тематику представлены очень слабо.

Загрузка студий не равномерна, их емкость до сих пор не определена. На 1936 г. студия Мосфильм планировала 16 фильмов, а дала 13. Студия могла дать больше, но не дала из-за недогрузки производства в первые три квартала года и перегрузки в четвертом квартале. А на 1937 г. запланировано лишь 11 фильмов вместо сделанных в прошлом году 13, причем говорят, что и это много. Сколько же фильмов может сделать студия? Даже руководство ГУК не знает этого.

Недостатки планирования особенно дают себя чувствовать в актерском вопросе. Конечно, пока нехватает своих, нужно приглашать театральных актеров, но сколько и кого именно? Ведь и театры в 1937 г. занимают своих актеров в постановках. Неясность в актерском вопросе подготовляет немало срывов. Появится «объективная причина», на которую будут ссылаться директора. План работы театральных актеров в кино надо разработать немедленно, тогда можно без срывов увязать работу театров и кинопроизводства.

Советская кинематография, пользующаяся исключительным вниманием со стороны советского народа, его партии и лично товарища Сталина, должна дать стране много больше, чем она дала в этом году, замечательных фильмов, достойных великой даты двадцатилетия Великой пролетарской революции.

Многомиллионный советский зритель ждет от вас фильмов об изумительных победах социализма в нашей стране, о партии Ленина—Сталина и ее славной, боевой истории.

Фашистские банды в союзе с трижды презренными, продажными псами капитализма — троцкистами готовят войну против нашей прекрасной страны, против нашего замечательного народа. Главнейшая наша задача — крепить оборону страны. И в решении этой задачи немалую роль играет и наша кинематография. Вы должны и, не сомневаюсь, дадите фильмы, которые будут повышать знания, мужество и отвагу советского народа в его грядущей борьбе за свою социалистическую родину.

Советский народ ждет от вас фильмов, которые расскажут о наших героических буднях, о наших успехах и достижениях.

Хороших, веселых фильмов ждут от вас дети. Советский зритель ждет кинокомедий и цветных кинокартин.

„САДОВНИК“

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм. На фото арт. Н. Русинова в роли Ольги и арт. Ю. Толубеев в роли Чуба

„САДОВНИК“

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм. На фото арт. А. Матов в роли Садовника и арт. О. Бюэл в роли его жены

Задача 1937 г. — организовать по-большевистски кинопроизводство, основываясь на научно выверенных нормах и методах, работать без штурмовщины, без рывков, без перенапряжения. Надо укрепить ответственность во всех звеньях, ликвидировать расхлябанность, неорганизованность, безответственность. Надо широко развернуть в кинематографии социалистическое соревнование и стахановское движение.

Во всех звеньях производства, начиная от директора студии до директора производства, каждый должен точно знать, что от него требуется, за что он отвечает. Руководство должно быть подвижным, оперативным, конкретным. Это — важнейшее условие новых, еще более грандиозных побед советской кинематографии.

В 1937 г. партия и страна ждут от вас фильмов, которые стояли бы на уровне великих задач, осуществляемых нашей страной под руководством партии, под руководством нашего великого вождя, родного товарища Сталина.

„ЗОЛОТАЯ ДОЛИНА“

Сценарий засл. деят. иск. Н. Шенгелая и Л. Киачели. Режиссер засл. деят. иск. Н. Шенгелая. Оператор А. Поликевич Пр-во Госкинпром Грузии

МАЛЕНЬКИЕ ЗАМЕТКИ ПО БОЛЬШОМУ ВОПРОСУ

(О газетной кинорецензии)

К. ЮКОВ

Конституция (основной закон Союза советских социалистических республик) гарантирует законом свободу слова и свободу печати.

Кинематография — массовое искусство. Оно пользуется законным успехом, популярностью и любовью широких народных масс Советского союза. К нему тянутся миллионы зрителей и слушателей. Оно у всех на виду. О нем хотят говорить, делиться впечатлениями, предъявлять свои требования, выражать вкусы, надежды, чаяния.

Отделы искусств центральных, московских, союзных, республиканских, краевых, областных и районных газет обеспечивают эту возможность широким народным массам. В этой связи встает, во всей своей важности, вопрос о кинематографической рецензии в газете. Какова ее цель, направленность, содержание, какова она и какой она должна быть?

Роль рецензии

В большинстве периферийных газет рецензия служит информацией о кинофильме, демонстрируемом в местном кинотеатре. Однако и самая маленькая хроникальная газетная заметка организует общественное мнение.

Излагается ли только содержание кинофильма, дается ли оценка его художественным достоинствам, игре актеров, режиссерской и операторской работе — рецензия организует общественное мнение.

Но роль рецензии может и должна быть значительно шире. Рецензия может и должна воспитывать в зрителе вкус, обращать его внимание на такие глубокие, идейные, художественные его стороны, которые порою с первого взгляда не заметны. Из этого ни в какой мере не следует, что можно делать фильмы, недоступные пониманию широкого зрителя. К такому толкованию задач печати прибегали в свое время эстеты от кинематографии. Свои формалистические выкрутасы и заумные трюки они пытались представить как верх искусства, еще недоступного якобы широким массам. Они призывали печать растолковывать эстетические особенности их «творчества». Советская общественность и советская печать с достаточной ясностью осудили формализм как явление, ничего общего не имеющее с ростом советского искусства.

Идейный, художественный рост искусства заложен в максимальной идейной ясности, доходчивости, величайшей художественной простоте. Помочь зрителю оценить эту особенность художественного творчества, раскрыть перед зрителем всю глубину мысли, всю художественную ценность произведения искусства — большая положительная задача газетной рецензии о кинофильме. Поэтому рецензия не может и не должна ограничиваться только изложением содержания фильма. Рецензия должна в сжатой, простой и ясной форме отметить главные идейные, художественные устремления фильма.

О содержании рецензии

К сожалению, этим задачам отвечают очень немногие рецензии. Рецензенты, оперируя такими понятиями, как образ, сюжет, стиль, жанр, толкуют эти понятия неверно, схематично, поверхностно. Что могут дать читателю такие, к примеру, заключения Ан. Писарева в газете «Ижевская правда» от 27 октября с. г. о картине «Девушка спешит на свидание»?

«В основе кинокомедии А. Зорича лежит печальное происшествие (автор излагает суть происшествия). Их преследуют трагикомические (?) приключения. Комедия смотрится, главным образом, благодаря занимательному сюжету. Характеристики (?) героев ее авторам фильма, к сожалению, не удались» и т. д.

Ан. Писарев изобрел новое искусствоведческое понятие «характеристика» и в заметке на 45 строках упрекает авторов фильма в том, что «ими хорошо задуман сюжет, но не сумели дать его центральным персонажам... характеристик».

Ан. Писарев ясно спутал задачу критика-рецензента с задачей художника. Характеристика фильма ему явно не удалась.

Но что можно требовать от Писарева из «Ижевской правды», когда братья Тур в одной из своих рецензий открыли новый критический термин — «жеребятина». Так вот и пишут: «неизвестно почему сценаристы Алейников и Шварц написали такую «жеребятину» (?).

Мы сомневаемся, чтобы все эти «искусствоведческие» открытия помогли читателю и зрителю разобраться в достоинствах и недостатках рецензируемых фильмов.

Но допустим, что тут виноваты бессодержательные и пустые фильмы. Но вот мы просматриваем рецензии о фильме «Поколение победителей». Это первая картина, которая языком киноискусства говорит об исторических событиях 1905 года. Тут есть что сказать рецензенту: раскрыть неясности, донести до сознания зрителя важность и историческую значимость событий, использовать фильм для постановки вопросов, связанных с изучением истории партии. Однако и тут рецензенты в большинстве ограничиваются общими, всем известными фразами. Ни одной живой мысли, ни одного яркого факта, примера, высказывания Ленина, Сталина. Но тут же мы имеем такие «эстетические» оценки: «несмотря на ряд (!) неудач режиссера (!) в работе с актерами (?) (например, порою неубедителен Светлов-Хмелев), картина смотрится с большим интересом, зритель часто аплодирует фильму» (Б. Хлынов в газете «Социалистическое земледелие», 16/XI 1936 г.). Автор безапелляционен. У режиссера ряд неудач... Каких, где, в чем они состоят? Об этом, очевидно, известно только Б. Хлынову. Автор ссылается на аплодисменты. Этот аргумент порою бывает бесспорным. Но автор не удосужился даже проследить, где, в каких местах и почему аплодирует зритель.

Такой рецензент, как Борис Ветров, в своей рецензии по картине «Поколение победителей» (газета «За коммунистическое просвещение») ухитряется утверждать, что исторический фильм «Поколение победителей», рисующий исторические события 1905 года, «несомненно (?) много выиграл бы, если бы при построении сюжета авторы не придерживались строго хронологической последовательности событий».

В исторической правдивости и исторической последовательности Б. Ветров видит недостаток фильма. В то же самое время подлинные недостатки фильма рецензент пытается затушевать, оправдать, смазать. Так, для самого неопытного критика ясен основной недостаток фильма, который состоит в том, что фильм развивается эпизодически, в виде отдельных фрагментов, слабо связанных между собой, загроможден излишними деталями, не относящимися прямо ни к теме, ни к раскрытию героев.

Б. Ветров понимает и признает эти недостатки фильма. Но вот как «гибко» он их выражает: «В. Строева сумела в отдельных деталях, как бы не относящихся прямо к теме, выделить индивидуальные черты героев и в небольших, подчас даже слабо связанных между собою эпизодах показать их в действии, в их взаимоотношении друг с другом».

Наиболее удачной рецензией на картину «Поколение победителей» является корреспонденция В. Вирского («газета «Гудок» от 12/XI 1936 г.).

В. Вирский в краткой газетной заметке сумел не только дать политическую оценку фильма, но в ярких и волнующих словах раскрыть художественные достоинства фильма.

Заметка написана со страстью, со своим ярким отношением к картине. Можно упрекнуть автора в недостаточной критичности, можно не согласиться с автором в оценке им полноты и правдивости показа «кровавого воскресения» (нужно было требовать от авторов фильма показа более полной, кинематографически более яркой картины «кровавого воскресения», которое, как указывал Ленин, с полным правом рассматривается как начало русской революции), но автор рецензии логичен и последователен. Он рассказал о смысле и значении событий, показываемых в картине, с волнением, которое передается читателю. Читатель, прочитавший такую рецензию, невольно потянется в кинотеатр, невольно будет искать изображение тех событий, о которых так страстно говорит автор. Неподдельная искренность, лаконичность и содержательность одной рецензии много дороже той критической писанины с логически продуманными измышлениями, какими порою бывают полны небрежные и скороспелые рецензии и заметки о наших картинах.

Наряду с этим необходимо добиваться ясности мысли, четкости и последовательности критики, оригинальности материала, новизны сообщаемых в рецензии сведений.

Роль газеты „Кино“

Большую практическую роль в деле руководства и воспитания кадров кинорецензентов периферийной печати может сыграть газета «Кино». Между тем газета проходит мимо этого важного и большого участка. Газета редко откликается на рецензии, заметки и статьи, помещаемые по вопросам кино даже в центральной печати. Так на страницах газеты «Правда» была помещена интересная статья П. М. Керженцева «Новая задача кино», где во всей широте поставлен вопрос об использовании кино в деле донесения оперного искусства до широких масс зрителей. Поставленная тов. Керженцевым задача приобретает большое значение еще и потому, что советская опера успешно развивается («Тихий Дон» «Поднятая целина»), имеет национальные классические постановки мировой известности («Евгений Онегин», «Пиковая дама» и др.), имеет непревзойденных в своем искусстве исполнителей. Количество оперных театров в нашей стране ограничено, тогда как хотят слушать и видеть оперы во всех уголках нашей широкой, необъятной страны.

Кто как не газета «Кино» должна была подхватить эту идею, бороться за правильное ее осуществление, мобилизовать творческих работников кинематографии, выдвинуть конкретных людей, которые бы взялись за осуществление этого важного, творчески захватывающего дела. Газета «Кино» ограничилась высказываниями отдельных работников оперного искусства и композиторов. Очень скоро вопрос был забыт и сошел со страниц газеты.

Газета в этом вопросе должна была дать тон, ориентировать творческих работников кино, предупредить их от могущих последовать извращений. Между тем газета «Кино» ограничилась по этому вопросу единственной статьей Эм. Бескина «Наталка-Палтавка», статьей, чрезвычайно путаной и спорной в ряде своих положений.

Эм. Бескин не только не попытался осмыслить возможность использования кинематографических средств для экранизации оперы, но он считает возможным механически снимать театральные спектакли и показывать их через кино.

Худшей вульгаризации и опошления замечательной инициативы тов. Керженцева трудно себе представить. Эм. Бескин выхватывает правильные замечания тов. Керженцева о пресловутой специфике кино, за которую прячутся некоторые кинематографисты в доказательствах «невозможности» дать оперу в кино, и... объявляет специфику кино отмененной.

Отсутствие творческой инициативы художника, отсутствие динамических выразительных средств, изобретательности, широкого разворота в показе всего богатства красок, национального быта, фольклора Эм. Бескин выдает за положительное качество фильма. Малейшие же попытки динамического монтажа, применения кинематографических средств в показе оперы критик считает излишней мудростью, «спецификой» кино, которая якобы только затрудняет целостное восприятие спектакля.

«Наталка-Полтавка» является первой попыткой показать оперу средствами кино. В этом ее положительный смысл.

Но режиссер излишне увлекся статическими кадрами, пренебрег большими возможностями монтажа, перегрузил фильм крупными планами (запортретизировал вещь). В этом лежат основные недостатки фильма. Эм. Бескин частные недостатки фильма возводит в принцип. «Чтобы этого не произошло, фильм надо было снимать в кадрах-сценах, как спектакль, в его единстве действия и места, а не как фотокадры галлереи исполнителей», — поучает Эм. Бескин.

Эм. Бескину, очевидно, трудно будет понять, что, как это ни странно, но кинематограф все же имеет свою специфику. И специфика эта заложена в кинокадре, который строится по законам, более близким к живописи (композиция картины), нежели к театру (мизансцена). Критику, очевидно, трудно будет также понять, что в кинофильме присутствуют и элементы живописи и элементы театра, но что кинематограф все же не живопись и не театр.

Он скорее согласится, что постановку театра МОСПС «Салют, Испания!» нельзя сыграть в Малом театре так же, как в театре МОСПС, нежели поймет, что «Кармен», поставленную в Большом театре, нельзя в кино показать точно так, как она там сделана.

Впрочем, Эм. Бескин это и не обязан знать. Он хочет, чтобы в кино было точно так же, как в театре. Но газета «Кино» должна была знать, что «как в театре» не нужно и вредно для искусства кино.

«Евгений Онегин», «Тихий Дон» и «Травиата» могут и должны быть поставлены в кино, но поставлены не так, как в театре. И насколько лучше и полнее будут использованы кинематографические возможности в показе лучших произведений театральной драматургии и оперного искусства, настолько больше выиграют эти произведения при экранизации их в кино.

Это прекрасно понял не Эм. Бескин из газеты «Кино», а С. Левман из газеты «Социалистическое земледелие».

С. Левман в своей рецензии на кинокартину «Наталка-Полтавка» правильно заметил: «...дело не только в самой опере, но и в подходе к ней режиссера, который оказался в плену у условностей оперного театра и механически перенес оперу на экран. Если оперный театр в силу специфических особенностей сцены вынужден ограничивать развитие действия, вынужден стремиться к единству места и времени, то кино свободно от этих пут».

Газета «Кино» должна быть органом, помогающим рецензентам периферийных газет, организующим и движущим кинокритику. Пока, к сожалению, этого еще нет.

О Чаплине и иностранных фильмах

На советских экранах демонстрируются наиболее выдающиеся произведения западноевропейской и американской кинематографии. Советский зритель часто плохо информирован о содержании и идейной направленности демонстрируемых иностранных фильмов. об условиях их постановки, о месте, какое занимают в мировой кинематографии мастера этих фильмов. Своевременно помещенная рецензия на фильм обеспечит правильное и наиболее эффективное ее восприятие. Картины Чарли Чаплина наиболее широко обсуждались в советской печати. Нет ни одной периферийной газеты, которая бы не отметила мастерства гениального актера и политическую тенденцию фильмов Чаплина.

Советский зритель в скупых и лаконичных кадрах чаплиновских фильмов увидел жизнь, быт и идеологию как маленьких, так и больших людей капиталистического строя.

Советский зритель увидел в этих фильмах гораздо больше, нежели хотел об этом сказать сам Чаплин.

Так сарапульская газета «Красное Прикамье», в редакционной статье отмечая крайнее обострение пессимистических настроений в творчестве Чаплина, указывает: В «Огнях большого города» имеются признаки и политически осмысленной активности. Об этом яснее всего говорит начало фильма. Национальная мощь имеет свою весьма неприглядную оборотную сторону, представленную бездомным бродягой. За показным блеском скрываются «нищета и голод». Таков смысл этого вступления к фильму».

В. Леонов в газете «Грозненский рабочий» пошел гораздо дальше. В номере от 12 ноября 1936 года он убежденно заявляет, что «Чарли Чаплин видит всю порочность капиталистической системы. Его картины «Огни большого города» и «Новые времена» — сатира на этот строй.

Эд. Крейн в газете «Брянский рабочий» правильно выражает отношение советского зрителя к фильмам Чаплина. «Советский зритель, — пишет Эд. Крейн, — воспринимает фильм как едкую сатиру на буржуазное общество. Таковы для него первые и последние кадры. И он уверен, что ответ цветочницы «Теперь я вижу» означает и моральное прозрение. «Девушка найдет свое счастье в борьбе».

В рецензии на фильмы Чаплина много схематизма, при-

митивных, а порою наивных суждений. Но в этих рецензиях есть неизменное качество советской печати, советских журналистов, советских людей, проявивших свою культуру, умение судить о большом искусстве большого мастера.

Так боровичинская газета «Красная искра» в номере от 5 ноября 1936 года помещает описание фильма «Огни большого города». По языку, по точности передачи содержания фильма, по умению обратить внимание зрителя на более эффектные места, раскрыть менее ясные эпизоды фильма рецензия может с успехом соревноваться с любым либретто, выпускаемым нашими прокатными организациями.

Некоторые выводы

Из нашего несколько беглого обзора рецензий на кинофильмы сами собою напрашиваются некоторые выводы.

Кинорецензент периферийных газет предоставлен сам себе. Им мало руководят, с ним мало занимаются, он не получает критики своей скромной, но важной работы. Отсюда много псевдонимов, нежелание автора рецензии ставить свое имя. Отсюда в отдельных рецензиях элементы отписки, халтуры, безграмотности.

Между тем кинорецензия — политически важное и общественно значимое дело. В хорошей рецензии должен быть заинтересован в первую очередь Комитет по делам искусств в лице его Главного управления кино.

На одном из совещаний и докладчик тов. Шумяцкий и члены комиссии, побывавшие за границей, много говорили о культуре выпуска заграничных фильмов. Почему до сих пор Главное управление кино ничего не сделало для того, чтобы улучшить выпуск советских фильмов? Советский фильм не нуждается в крикливых способах американской рекламы. В советской стране нет кризиса сбыта кинофильмов. У нас есть свои каналы продвижения фильмов, у нас есть большие и неиспользованные возможности культурно доносить до зрителя каждый советский фильм.

Величайшим средством пропаганды, влияния на массы, организатором общественного мнения является печать. Почему ГУК и кинофабрики не организуют регулярной информации всех газет об очередных выпусках кинофильмов? Эти выпуски не должны носить рекламный характер. В них должны сообщаться лишь самые необходимые данные о картине. Такая информация повысит качество рецензий. Рецензия будет обогащать зрителя сведениями о фильме и ее мастерах, об идейных ее свойствах и технических особенностях.

Кинематографическая печать должна давать систематические обзоры рецензий и своевременно указывать на ошибки.

Нашей статьей мы делаем лишь первую попытку поднять это большое и важное дело развития советской кинокритики.

„ДАРИКО“ Режиссер С. Долидзе. Оператор Ш. Апакидзе. Госкинпром Грузии

В БОЯХ ЗА МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ*

О. ЛЕОНИДОВ

Если мы проследим весь творческий путь Всеволода Вишневского, начиная от «Первой конной» и кончая авторизованным вариантом «Флоридсдорфа» Ф. Вольфа, то увидим, что это последовательный путь ожесточенной борьбы художника против «комнатности», против камерности театра и кино, против комнатных, камерных чувств и характеров — за широкие масштабы социальной трагедии масс. Замкнутая сценическая коробка театра, ограниченность кинематографического павильона не удовлетворяют Вс. Вишневского: в них тесно его тематике, они неизбежно вступают в конфликт с его методами воплощения этой тематики. В своей борьбе Вс. Вишневский принципиален и непримирим. Каждый этап этой борьбы сопровождается «вооруженными действиями» противников, примерно, одного и того же порядка. Начинают с нападок на автора за «бессюжетность» его произведения, за неяркость, неразработанность характеров, за схематичность их поступков и драматургических ситуаций. Затем, когда, несмотря на это, произведение своим темпераментом, силой своего художественного воздействия все же пробивает себе путь к производству, борьба вступает в новую фазу: Вишневского пытаются «обломать», «колючее» произведение его—подстричь, причесать, пригладить под существующий канонизированный «фасон» театрального представления. На эти попытки Вс. Вишневский отвечает достаточно крепким сопротивлением уверенного в своих силах бойца. Он отвергает всякие пути «соглашательства». С головой влезая в постановочную работу, он пядь за пядью отстаивает свои позиции и из боя обычно выходит победителем. Широкий зритель понимает и принимает своеобразную «еретическую» драматургию Вс. Вишневского. Она является этапным, поворотным пунктом в истории того коллектива, который пошел на осуществление смелого эксперимента.

Так было с большинством театральных работ Вс. Вишневского, так было и с его первой пока работой для кино — сценарием (а впоследствии фильмом) «Мы из Кронштадта».

В книге, посвященной истории создания этого произведения, Вс. Вишневский шаг за шагом рассказывает о том, как создавался сценарий, как он проводился через инстанции, как ставился фильм, какие препятствия приходилось преодолевать на этом большом и трудном пути — от сценарного замысла до производства, от начала производства до выхода фильма на экран. В этой же книге мы находим и один из первоначальных вариантов сценария, и его окончательный вариант, уже запечатленный в кинокартине.

Три года жизни, три года творческой работы отдал Вс. Вишневский этому делу, результаты которого сторицей окупили затраченные в борьбе силы. Могут ли быть результаты, более значительные и радостные для художника, чем признание его произведения всей советской страной, всеми трудящимися за рубежом, могут ли быть результаты, более значительные и радостные, чем известие о том, что фильм «Мы из Кронштадта» идет на экранах осажденного фашистами Мадрида и своей тематикой, своими образами вдохновляет республиканцев на последний и решительный бой.

И чем радостнее и значительнее эти результаты, тем внимательнее и зорче должны мы проследить путь этого сценария от литературного документа до знамени в революционной борьбе.

Поучителен прежде всего самый творческий метод автора. От чего отталкивается он в работе, где и как черпает «вдохновение»? Сначала идея («дать новое освещение гражданской войны реалистически укрупненно... Надо дать тип здорового, веселого, крепкого бойца. Дать собирательный тип моряка и красноармейца. Флот надо дать в динамике. Вещь должна быть пронизана неукротимостью, волей, ясным пониманием цели...» (стр. 6—7). Потом знакомство с реальной обстановкой («Я предложил отправиться на море, чтобы в подходящей обстановке продумать направление нашей работы» (стр. 6). Потом изучение исторического материала, воссоздающего эпоху («Я восстанавливал для себя эпоху, слушал ее голоса, прежде чем начать разбираться в голосах отдельных людей» (стр. 19). Уже после этого начало работы над сюжетом.

Такой метод, такой подход к творчеству — не единственный. Но он ценен и поучителен своей закономерной последовательностью, он показывает, с какой ответственностью подходит художник к реализации замысла.

Чрезвычайно интересны теоретические (практической, творческой работой оправданные) соображения Вс. Вишневского о сюжете. Вишневский в своей сюжетике идет не от отдельных персонажей, их характеров и взаимоотношений, а от «столкновения массивов» (стр. 22). «Для меня сюжет,— пишет он,—сама история. Я считаю мелким и пошлым подменять фабульными штучками гигантское течение самой жизни». Такое понимание сюжета Вс. Вишневский утверждает всеми своими произведениями для театра и кино. Говоря о драматургии будущего, он даже расширяет базу своего сюжетосложения и предсказывает «появление поэтических сценариев о взаимоотношениях стран, о взаимоотношениях городов». «Я вижу очертания сценария о рождении младенчества, юности, зрелости, старости и смерти нации, страны, города» (стр. 23). Возникает вопрос: как же тогда быть с «конкретными людьми», с героями (режиссер Е. Двиган с этого вопроса и начал обсуждение первых сценарных наметок Вишневского). Вишневский «гарантировал, что события без людей не произойдут» (стр. 22).

А интрига, а фабула?

«По мнению привычных заказчиков, судьба революции, судьба города не является достаточно драматичной. Им необходимы различные комбинации: «он, она» и т. д.» (стр. 24). В этой своей работе (как и во всех остальных) Вс. Вишневский «решил отказаться от привычных комбинаций: батальные картины, потом немножко лирики, любви, пейзажей»... (стр. 25). Сценарий пошел иными путями.

Борьба за эти иные пути велась и с режиссером, пока он не поверил в возможность этих «иных путей», борьба в течение трех лет велась и с кинофабрикой, и с ГУК. Самое характерное в этой борьбе — разность уровней, на каких она велась. Вишневский оперировал творческими документами и принципиальной своей линией в искусстве, а его собеседники (и те, кому сценарий «нравился», и те, кого он не удовлетворял, и те, кого удовлетворял, но «с поправками») оперировали общими местами. Ни ГУК, ни Мосфильм не подвергли сценарий подробному критическому анализу, не противопоставили идейно-творческим установкам Вишневского своих развернутых установок. Дело ограничивалось похвалами или «страховкой» и «сигнализацией». Вот, например, совещание 23 октября 1933 г. на Мосфильме. Как «мелко» берут выступающие товарищи! (Эта характеристика выступлений, принадлежит тов. Кудрявцеву.) «В вещи нет какого-то нутра. Я не вижу философской центральной идеи. Я не чувствую, за что эти люди погибли»... «Произведение яркое, оно выше «Оптимистической трагедии», оно подлинно кинематографично, но это не сценарий. Над вещью надо работать»... (стр. 82).

*) О книге Вс. Вишневского. „Мы из Кронштадта", изд. „Искусство", М.Л., 1936 г., стр. 184, ц. 5 р. 50 к.

Выходило так, что участники совещания и признавали и одновременно не признавали произведения Вишневского... «Попросту говоря, рекомендовали написать новую—камерную вещь» (из выступления тов. Виноградова-Мамонтова (стр. 87). Режиссер Садкович назвал это обсуждение недостойным прочитанного произведения: «Я чувствую, что люди не договаривают, заранее страхуются» (стр. 83). Неизвестно было в конце концов, хвалят или ругают автора. И горьким укором звучит и на сегодняшний день замечание Вс. Вишневского даже о положительных отзывах по поводу его сценария: «Все эти отзывы были приятны, симпатичны, но они не давали анализа структуры вещи, ее специфики (сценарий был напечатан в декабре 1933 г., фильм вышел в марте 1936 г., но и по сей день— я имею в виду сентябрь 1936 г. — полного анализа работы я не имею» (стр. 76). Заведующий военным отделом ГУКа тов. Король никак не мог уяснить себе, «во имя чего все это происходит в сценарии».... «Я не вижу,—говорил он,—политических, движущих идей. Выходит, наступали, как в 1812 г., «двунадесять языков». А тут дана 21 держава. Матросов топят, как щенят. Обреченных!» (стр. 80). Тов. Король договорился даже до того, что в сценарии Вишневского «нет рабочего класса». «Если в уста этих матросов,—заявлял он,— вложить клич: «Да здравствует единая, неделимая Россия», а противником дать не белых, а немцев, то надо ли что-нибудь менять в этих матросах» (стр. 97).

Большие сомнения вызывал сценарий и у тов. Б. З. Шумяцкого. Отдавая должное «квалифицированности» произведения Вс. Вишневского, считая, что оно имеет все права «быть в передовой шеренге», тов. Шумяцкий все же называл героев этого сценария «людьми, сделанными на заводах синтетического каучука, конечно, не конвейерным, а так сказать, штучным способом» (стр. 95). Он сомневался, будет ли «зритель волноваться за судьбу этих социально-обезличенных героев». «Наш зритель не поймет и не примет этого героизма, — говорил тов. Шумяцкий, — он просто отнесет его к неправдоподобной выдумке» (стр. 96).

Так Вишневскому и не удалось найти общий язык с «двунадесятью языками» своих многочисленных критиков, тянувших его своими замечаниями «к стандарту» (стр. 98). Вопрос был поставлен так, что, если предложенные автору переделки не будут сделаны, сценарий будет снят с работы. «Драматург вынужденно пошел на формальные поправки и переделки» (стр. 99), но они были признаны военным сектором ГУКа неудовлетворительными и не снимающими «недостатка сценария: недооценки ведущей роли рабочего класса в борьбе за завоевания Октября» (стр. 100).

«Сценарий явно пускали на дно... Режиссеру Дзигану поручили новую работу» (стр. 101). И если бы со сценарием не ознакомился нарком обороны, если бы не высказался за немедленную постановку, неизвестно, сколько бы еще времени было убито на поправки и доработки, неизвестно, ставился ли бы вообще этот фильм, вдохновлял ли бы он революционный Мадрид?

Этот факт, увы, не является случайным. Это далеко не эпизод биографии Вишневского,—это общий вопрос работы кинематографии с писателями. «Мы не окружаем писателей нужным вниманием, не оказываем должной кинематографической помощи», — вынуждена была констатировать фабричная газета Мосфильма (стр. 81). Не случайна и обстановка, в какой на фабрике происходили читка и обсуждение сценария: «Ярким примером нашего отношения к писателям, — читаем в той же газете,—может служить тот факт, что на читку сценария «Мы из Кронштадта» не явился ни один директор ХПО (кроме одного, для которого делается этот сценарий). Из режиссеров и операторов фабрики присутствовало всего 8 человек, причем половина из них пришла случайно».

Из этих, сообщенных Вс. Вишневским фактов должны быть сделаны, наконец, практические выводы. Критика сценариев должна быть поставлена на высоту тех требований, какие предъявляются страной к произведениям искусства. Вишневский прав, когда он настаивает на анализе своего сценария, своих установок, своей теории сюжета. Творчество Вишневского настолько своеобразно, самобытно, результаты проверки его на зрителе настолько убедительны, что наша критика не может не учесть их, не может пройти мимо внедряемых этим писателем приемов новой монументальной драматургии. Если этого не было сделано киноорганизациями в процессе прохождения сценария, это должна сделать теперь наша кинопресса, это должен сделать ГИК, для работ сценарного факультета которого книга Вишневского дает богатейший материал. Разобраться в его теоретических высказываниях о сюжете, об образах, о фабуле, о роли звука, о характере и роли диалогов в тонфильме, проанализировать практику его работы, сличить первый вариант сценария со сценарием фильма — вот п е р в о о ч е р е д н а я задача кафедры кинодраматургии ГИК. Для слушателей сценарного факультета, для кинодраматургов и писателей, работающих в кино, все это актуальнейшие, живые проблемы. Взять хотя бы чрезвычайно смелое высказывание Вс. Вишневского о так называемом «железном» постановочном сценарии. «Драматург, — пишет Вишневский на стр. 92 своей книги,—подчеркивал режиссеру, что он принципиально не принимает так называемого «железного сценария». Работа движется, приходят живые люди, актеры, определяется натура. Все это вносит живые дополнения, обогащает материал. И считать, что сценарий к моменту, когда первый раз двинулась ручка съемочного аппарата, не подлежит исправлению, было бы странно. Такова, кстати, и практика Чаплина. У него можно взять опыт». Конечно, легче и проще всего отмахнуться от этой теории автора, сославшись на план, смету и т. д. Однако специфичность нашей тематики, особенность переживаемой нами эпохи и сроки производства фильмов у нас безусловно находятся в непримиримом противоречии. Вишневский пытается снять это противоречие отрицанием «железного» производственного сценария. Вопрос дискуссионный. Но дискуссии о нем, насколько я знаю, развернуто не было. Это тоже живая, актуальная тема, подлежащая проработке и в кинопечати, и в ГИК (и на сценарном, и режиссерском факультетах, и среди будущих руководителей—инженеров кинопроизводства).

Много поучительного найдет писатель в книге Вишневского и по вопросу о совместной работе с режиссером. Многие авторы свою сценарную работу склонны ограничивать стадией пуска сценария в производство, а затем — просмотра готового фильма перед выпуском. Обычно этих авторов ждут глубокие разочарования: если не все, то многое в фильме осуществлено не так, как это было задумано и написано автором в сценарии. Творческая индивидуальность режиссера трактует по-новому сюжет, образы, оператор по-иному «освещает» события и людей, композитор по-своему слышит и воспроизводит их «поступь». Вишневский, учтя это, органически вошел в постановочную работу, он приложил все старания, все силы, всю настойчивость, чтобы сначала заразить и режиссера, и оператора, и композитора, и весь коллектив группы своим видением людей и событий, а затем уже — на всех стадиях производства — советами, указаниями, личным участием в съемках проводить до конца эту свою (ставшую общей для группы) точку зрения. И не только «завоевание» группы и повседневная работа с ней и внутри нее, но и вовлечение в круг интересов фильма широкой общественности. Значительная доля успеха «Мы из Кронштадта» безусловно зависела от того, что Вишневский сумел во-время заинтересовать этой постановкой Наркомат обороны, Черноморский флот. «Моряки приходили ротами и командами, отдавали свои выходные дни, вызывались на самые трудные и рискованные съемки... Работа по созданию фильма стала делом чести для черноморцев» (стр. 111). Созданная Вишневским вокруг фильма обстановка общественного интереса, общественного внимания восполнила тот пробел, какой в этом направлении был допущен кинематографией («Ни разу ни фабрика, ни ГУКФ не поговорили о работе» (стр. 109). Съемочный коллектив осознал политическую значимость своей работы, учел ее важность, проникся чувством ответственности.

Этот опыт Вишневского, давший положительные результаты, тоже идет против канонов, в данном случае против канонов производственного «секретничества».

Таков материал книги Вс. Вишневского, заслуживающей самого углубленного изучения и наталкивающей на ряд выводов общего характера.

На примере борьбы Вишневского за фильм «Мы из Кронштадта» можно и должно учиться идейности, честности, настойчивости, принципиальности в работе и яростной непримиримости в отстаивании своих позиций художника.

ЭРИХ ШТРОГЕЙМ

Г. АВЕНАРИУС

В одном из последних номеров журнала «Синемонд» помещена статья Эриха Штрогейма «Прощай, Голливуд».

В этой статье Штрогейм с возмущением и ненавистью рассказывает о той жестокой борьбе, которую пришлось в течение пятнадцати лет вести ему, передовому талантливому художнику, с кучкой лицемерных дельцов, ставленников Уолл-стрита, стоявших во главе американского кинопроизводства.

Штрогейма никогда не прельщала перспектива подчинения вкусам буржуазной публики; он с первых шагов беспощадно клеймил пороки окружающей его среды. Его фильмы («Сумасбродные жены», «Алчность», «Веселая вдова», «Свадебный марш») были жестокими сатирами на капиталистический мир. Его дерзкие выпады против стандартов американской морали не остались безнаказанными.

Штрогейм на практике убедился, что пресловутая «свобода творчества» при капитализме есть не что иное как лицемерно маскируемая зависимость художника от денежного мешка...

Творческий путь Штрогейма — яркая и поучительная страница из истории западного киноискусства.

Штрогейм родился в Вене в 1885 г., получил образование в военной академии и некоторое время служил офицером в австрийской армии. Состояние его родителей было сильно расшатано, денег на «поддержание чести гвардейского мундира» нехватало. Штрогейм оставил военную службу и стал журналистом.

В 1913 г. Штрогейм (Stroheim) эмигрировал в США. В течение первых лет своего пребывания в США он переменил много профессий: был журналистом, служил в полиции, писал пьесы, выступал как актер в небольших театрах и т. д.

В 1915 г. Штрогейм начал свою кинематографическую карьеру в качестве ассистента кинорежиссера Джона Амерсона; в 1916 г. он дебютировал как киноактер в картине Грифитца «Нетерпимость» в роли фарисея. Дебют оказался удачным. Он снялся в ряде других картин: «Мельче пыли» (1916), «Внутри и снаружи» (1917), «Пантэа» (1917), «За Францию» (1917), «Язычник» (1918), «Сердца мира» Грифитца (1918), «Сердце человечества» Холубара (1919).

В двух последних картинах Штрогейм ассистировал Грифитцу и Холубару, будучи приглашен в качестве эксперта по постановке батальных сцен.

Уже в те годы в американских студиях намечалась узкая специализация актеров в определенном амплуа.

Мери Пикфорд играла «замарашек, превращающихся в принцесс», Лон Чанеи — злодеев, Чарльз Рей — застенчивых и робких молодых провинциалов и т. д. Продусеры Голливуда, после того как Штрогейм в трех картинах («За Францию», «Сердца мира» «Сердце человечества») сыграл роль германского офицера, закрепили за ним это амплуа.

После окончания империалистической войны (конец 1918 г.) спрос на военные фильмы снизился. Штрогейм в течение 8 месяцев был безработным Когда его многочисленные попытки получить снова роль оказались тщетными, он решил стать кинорежиссером.

Свой первый сценарий «Кульминация» («The Pinndcle») он предложил для постановки хозяину фильмы «Юниверсал» Карлу Леммле (в прошлом одному из основателей Голливуда).

Сценарий в целом был одобрен Леммле, который предложил только изменить его название на «Слепые мужья».

Постановка сценария была поручена самому Штрогейму. Он же играл в фильме главную роль — роль австрийского офицера. Кроме него в этом фильме были заняты Мей Буш и Джибсон Коуланд.

Картина «Слепые мужья» («Blend Husbands»), так же как и следующая картина Штрогейма «Отмычка дьявола», особым успехом в прокате не пользовалась, но этими фильмами Штрогейм показал свое режиссерское мастерство и свой актерский талант.

Правда, это мастерство было несколько необычайно для Голливуда. Штрогейм натуралистически отражал на экране чувства и страсти своих героев, порой доходя в их изображении до своеобразного садизма.

За ним даже закрепилась после его первых постановок кличка «The Man you love to hate» («Человек, которого вы должны ненавидеть»).

Тем не менее Штрогейм был безусловно очень талантливым режиссером, и Леммле рискнул доверить ему еще одну постановку.

Этой постановкой был фильм «Сумасбродные жены» («Foolish Wives» (1922), известный у нас в прокате как «Рынок подлости» или «Отпрыск благородного рода». Сценарий для фильма был написан Штрогеймом, главную роль «отпрыска благородного рода» играл он же.

Постановка «Сумасбродные жены» вызвала первые столкновения Штрогейма с «Ассоциацией кинофабрикантов и распределителей Америки» («Motion Picture Producers and Distributors of America»), захватившей монополию проката и контроль над американским кинопроизводством.

Его «Сумасбродные жены» никак не соответствовали «моральным, художественным и производственным стандартам», установленным руководителем «Ассоциации» Хейсом.

Разорившийся аристократ, порвавший связи со своей средой, он подверг в фильме «Сумасбродные жены» резкой критике жизнь вырождающегося дворянства, бичуя его за паразитизм, моральное и физическое вырождение, разврат.

В талантливо и ярко сделанных эпизодах первого варианта фильма (этих эпизодов у Штрогейма было 356) была показана внушающая зрителю презрение и ненависть история «отпрыска благородного рода» — белоэмигранта, князя Карамзина (в нашем прокате граф Романовский), совершающего ряд отвратительных, безнравственных поступков.

На фоне слащавых «просперити-комедий», мелодрам о золушках и изощренных детективов, которые заполняли в те времена экраны США, фильм Штрогейма произвел ошеломляющее впечатление.

В «Сумасбродных женах» очень выпукло видны все особенности мировоззрения и творческого метода Штрогейма. Все его персонажи либо негодяи (князь, его кузины), либо глупцы (жена сенатора). В его фильме нет положительного героя. Штрогейм садически рисует в этом фильме картины, вызывающие омерзение зрителя: холеные пальцы его героя выдавливают прыщ (первый план); за завтраком его герой пьет теплую бычачью кровь; по утрам тот же герой для развлечения расстреливает голубей (крупно: окровавленные голуби в предсмертных судорогах бьются на песке); после неудачной попытки князя изнасиловать сумасшедшую девушку ее отец убивает насильника и выбрасывает труп в канаву для нечистот, бросая туда же вслед дохлую кошку, и пр.

Картина стоила фирме «Юниверсал» слишком дорого, чтобы такой «бизнесмен», как Карл Леммле, мог отказаться от ее проката, к тому же ее художественные достоинства были общепризнаны. Штрогейма пытались заставить переделать фильм, мотивируя это требование тем, что фильм... «слишком полнометражен». Штрогейм наотрез отказался. Фильм был перемонтирован и сокращен без его участия. Но в перемонтированном виде «Сумасбродные жены» были звонкой пощечиной общественному вкусу американской буржуазии.

После постановки «Сумасбродных жен» Штрогейм стал очень заметной в Голливуде величиной.

Киножурналист Гарри Керр (впоследствии соавтор Штрогейма по сценарию «Свадебный марш») писал о нем в статье «Режиссеры, которые приносят доход»:

«Он никому не подражает, совершенно оригинален и остроумен в приемах... Он ворвался в игру как могучий ветер с другой планеты... Киноторговцы еще боятся Штрогейма. Он не желает работать по их указке, и его темы подчас действительно опасны: они слишком остры и резки и для среднего зрителя не всегда понятны»...

В конце 1922 г. Карл Леммле заключил новый контракт со Штрогеймом на постановку фильма «Карусель» («Merry go raund») по его собственному сценарию.

В контракте специально было оговорено право руководства фирмы «Юниверсал» контролировать весь съемочный процесс.

Штрогейм приступил к постановке, окруженный атмосферой недоверия и недоброжелательства.

В фильме «Карусель» Штрогейм задумал на фоне крикливой и безвкусной роскоши венского увеселительного парка нарисовать мрачную трагедию девушки из ярмарочного балагана, соблазненной негодяем-офицером.

Штрогейму хотелось оттенить убогую мишуру ярмарочных балаганов великолепным убранством австрийского императорского двора. Для этого ему понадобилось построить в «Юниверсал-Сити» несколько венских улиц.

Карл Леммле, наученный горьким опытом реконструкции Монте-Карло для «Сумасбродных жен», которая обошлась в сотни тысяч долларов, восстал против этой затеи.

В дальнейшем Штрогейм, добивавшийся постоянно, чтобы на экране все было, как в жизни, стал заниматься муштровкой голливудских «экстра», обучая их маршировать и отдавать честь в точности так, как это проделывалось на австрийском плацдарме.

Время шло, съемка картины подвигалась медленно, стычки Штрогейма с продусерами учащались, продусеры настаивали на ускорении темпов работы, Штрогейм медлил. Когда был возбужден вопрос о дополнительной переработке сценария, Штрогейм, отняв 270 кадров из намеченных 1500, покинул «Юниверсал-Сити». Переделка сценария и окончание фильма были поручены режиссеру Руперту Джулиану.

К фильму, начатому в плане острой сатиры, был приделан сентиментальный фальшивый конец: раненый герой возвратился к покинутой им девушке.

„СВАДЕБНЫЙ МАРШ“ **Режиссер Эрих Штрогейм**

По свидетельству самого Джулиана, создание общей «атмосферы» фильма принадлежало Штрогейму, эпизоды, снятые Штрогеймом, выделялись в контексте кадров Джулиани.

Фильм «Карусель» был отмечен американской критикой как один из десяти лучших фильмов производства 1923 г. Благодаря работе с Штрогеймом выдвинулась малоизвестная до того времени актриса Мэри Фильбин. Но работа над фильмом «Карусель» не принесла новых лавров Штрогейму: его имя не упоминалось даже в афишах и титрах «Карусели».

Лет десять тому назад у нас в прокате был фильм «Адъютант Франца-Иосифа». Это и была «Карусель» Штрогейма (интересно отметить, что в советской редакции фильм был лишен фальшивого морального конца, сделанного Джулианом).

Свыше полугода после ухода из «Юниверсал - Сити» Штрогейм оставался без работы. Только в начале 1924 г. он был приглашен фирмою «Метро-Голдвин-Мейер» для постановки фильма «Алчность» («The breed»).

Этот фильм, поставленный по роману Франка Норриса «Мак-Тич», был безусловно самым значительным из всего того, что когда-либо сделал Штрогейм. Сценарий фильма был опять написан им самим. Если в своих прежних фильмах («Отмычка дьявола», «Сумасбродные жены», «Карусель») Штрогейм направлял стрелы своей сатиры против вырождающейся дворянской аристократии, то на этот раз он со свойственной ему резкостью ядовито высмеял столь характерную для капиталистической буржуазии алчность, страсть к наживе, благоговение перед денежным мешком.

Критику этих типичных и специфических для американской буржуазии черт Штрогейм дал в «Алчности» с позиций деклассированного аристократа, ущемленного своим подчеркнуто подчиненным положением слуги финансовых тузов Голливуда.

Штрогейм, презирая «царство наглого, дурного вкуса, кричащей мании величия», не мог и не хотел вскрывать основных конфликтов ненавистной ему действительности, ограничиваясь уничтожающей критикой тех внешних ее проявлений, с которыми ему, не изжившему до конца своего, им самим презираемого аристократизма, приходилось сталкиваться.

Содержание «Алчности» раскрыло перед Штрогеймом широчайшие возможности для сатиры.

Герой фильма Мак-Тич, бывший шахтер, при помощи шарлатана-дантиста становится владельцем зубоврачебного кабинета в Сан-Франциско. Мак влюбляется в невесту своего друга Маркуса — Бетти. Маркус уступает невесту приятелю. После свадьбы Мака и Бетти Маркус требует от Мака немедленного возвращения долга (он мог уступить Маку свою невесту, но денежного долга он ему простить никак не может). Бетти выигрывает по лотерейному билету 5000 долларов, но ни одного цента не дает мужу на покрытие долга. По доносу Маркуса кабинет Мака закрыт. Мак и Бетти начинают бедствовать. У Бетти постепенно бережливость переходит в дикую скупость и манию обогащения. Мешочек с 5000 долларов она носит за пазухой. Мак, доведенный алчностью и скупостью собственной жены до полного отчаяния, опустившийся, спившийся, почти потерявший человеческий облик, убивает жену, чтобы отнять у нее деньги, после чего убегает в «Долину смерти». Маркус, движимый все той же «алчностью», следует за Маком, настигает его. В смертельной борьбе Мак убивает Маркуса, но сам гибнет в безводной, безлюдной пустыне...

Штрогейму удалось дать в своей картине ряд острых, предельно сатирически насыщенных эпизодов (сцены у зубоврачебного кресла, сцена объяснения Мака с Маркусом возле механического пианино, эпизод свадьбы и др.). Под его руководством актеры Зазу Питс (Бетти), Джибсон Коуланд (Мак) и Джен Хершольт (Маркус) создали яркие образы людей, охваченных безумной жаждой наживы.

«Алчность» переросла за рамки истории ее героев, переросла в крик протеста против господства и засилья денег.

В этом фильме Штрогейм излил всю свою ненависть к окружающему его миру, в котором Штрогейм не видел ни одной положительной черты.

Так же как и в фильме «Сумасбродные жены», в «Алчности» не было положительных героев, эпизоды картины воспроизводили только грязь, подлость, животное чувство.

Мировая кинематография не знала ни до, ни после «Алчности» такого натуралистического фильма; отнюдь не стремясь к глубокому анализу явлений и процессов капиталистического мира, Штрогейм довольствовался протоколиро-

ванием внешней стороны быта своих героев, но при этом он в каждом отдельном случае находил предельно выразительные штрихи для выражения своего отношения к изображаемому.

Фильм начинался кадром, изображающим (крупно) раскрытый рот сидящей в зубоврачебном кабинете женщины. Этот рот, полный гнилых зубов, был как бы прологом, вывеской к картине, намекая одновременно на основную тему фильма — жадность.

Для того чтобы резче подчеркнуть на экране свои основные мысли, Штрогейм частично использовал возможности зарождавшегося в то время цветного кино. Штрогейм применил только один цвет — желтый, причем только для окраски золота. На черно-белом фоне кадров «Алчности» тускло-желтым цветом мерцали слитки золота и червонцы...

Фильм воспринимался со смешанным чувством восхищения и отвращения (восхищение вызывала работа режиссера, отвращение — его герои).

История постановки «Алчности» — история ряда экстравагантных выходок Штрогейма. Для съемки сцен в пустыне он снарядил летом 1924 г. специальную экспедицию в «Долину смерти» («Deathy Valley»), во время которой и он и его актеры принуждены были страдать от жары и отсутствия влаги; в Сан-Франциско Штрогейм отыскал домишко, относящийся к эпохе, изображенной в романе Норриса, приобрел его и внутри этого дома снимал все интерьеры квартиры Мак-Тича. Вместо постройки декораций шахты, в которой Мак-Тич работал на вагонетках, он купил старую шахту, устроил в ней настоящее подземное ателье, в котором три месяца велись съемки.

В результате полугодовой работы над постановкой своего сценария Штрогейм предъявил дирекции «МГМ» фильм в 20 частях, причем категорически отказался его переделывать или сокращать.

Фильм был перемонтирован по указке «МГМ» известной сценаристкой Джон Мэтис. Объем фильма был доведен до 10 частей.

«Когда я увидел после цензуры свой фильм «Алчность», работу, в которую я вложил свою душу, — писал Штрогейм, — я понял, что нужно отбросить все мечты о создании истинно художественного произведения...»

После постановки «Алчности» Штрогейм стал очередной сенсацией Голливуда. Его эксцентрические выходки, его метод работы с актером, даже то, что он ставил очень дорогие картины и ставил их очень медленно,—все это было хорошей рекламой и привлекало к нему внимание производственников.

Фирма «Метро-Голдвин-Мейер» продолжила контракт со Штрогеймом еще на одну постановку.

На этот раз, дабы заранее избежать возможных неприятностей, Штрогейму было предложено ставить «коммерческий фильм», кроме того Штрогейму не разрешили самостоятельно писать сценарий.

В основу нового фильма Штрогейма было положено либретто популярной оперетты Легара «Веселая вдова».

Сценарий по этому либретто был написан Штрогеймом и Бенджаменом Глезером. По поводу постановки «Веселой вдовы» («The Merry Widow», 1915 г.) Штрогейм писал:

«Когда меня спрашивают, зачем я ставлю подобные картины, то я, не стыдясь, отвечаю: единственно потому, что я не хочу, чтобы моя семья умерла с голоду. Я нахожусь в том же положении, как многие первоклассные музыканты, которые во избежание голодной смерти должны играть в джаз-банде».

Руководители «МГМ» напрасно, однако, думали, что на материале опереточного либретто Штрогейм поставит стандартную развлекательную картину.

«Веселая вдова» была поставлена отнюдь не в плане легкомысленной комедии: в эпизодах этой картины, действие которой развивалось в сказочной стране «Понтефедрии», был красочно и ядовито показан беззастенчивый, полный цинизма разврат так называемого высшего света.

Штрогейму удалось добиться блестящей игры своих актеров: Мей Мюррей (веселая вдова), Джон Джильберт (принц Данило), Джордж Фажетт (король Никита) превзошли самих себя.

«Веселая вдова» была зачислена в число десяти лучших американских фильмов 1925 г. Постановка этой «лошадиной оперы», как называл ее сам Штрогейм, была его триумфом.

Но на этом история постановки «Веселой вдовы» не закончилась. Через четыре года черногорский экс-кронпринц Данило предъявил фирме «Метро-Голдвин-Мейер» иск на полмиллиона франков в возмещение бесчестья и убытков.

„СВАДЕБНЫЙ МАРШ“ **Режиссер Эрих Штрогейм**

Экс-кронпринц Данило мотивировал свой иск тем, что в картине Штрогейма была точно скопирована обстановка черногорского двора, более того, Джону Джильберту (исполнителю роли Данило), как оказалось, было придано портретное сходство с истцом.

Так как фильм «Веселая вдова» был запрещен в Чехословакии и Югославии, многие газеты указывали на связь между содержанием фильма и поведением бывшего черногорского наследника.

Осенью 1926 г. Штрогейм начал в студиях «Парамоунт» постановку фильма «Свадебный марш» («The Wedding Marsh»). Сюжет фильма был построен на излюбленном материале Штрогейма (довоенная Австрия). Сценарий написан был Штрогеймом и Гарри Керром.

В фильме была рассказана (в сатирических, конечно, тонах) история семьи разорившихся австрийских аристократов. В основного героя фильма князя Никки Вильделибе — Рауфенбурга — Штрогейм несомненно вложил некоторые автобиографические черточки... История любви Никки к бедной артистке, трагически закончившаяся из-за того, что Никки из материальных соображений должен был жениться на хромой, но богатой принцессе, — таков был сюжетный стержень фильма.

Работа Штрогейма над «Свадебным маршем» продолжалась свыше года. Было истрачено около миллиона долларов и отснято... около трети картины... Штрогейм, не обращая никакого внимания на требования продусера, снимал бесчисленные варианты отдельных эпизодов своего фильма, тщательно разрабатывая детали, шлифуя актерскую работу и пр.

Наконец, когда терпение дирекции «Парамоунт» иссякло, Пат Шоуэр (продусер картины) предложил Штрогейму снять один из вариантов заключительного эпизода фильма. Когда эпизод был снят, Штрогейму заявили: «Картина закончена. Монтируйте!»

Возмущенный Штрогейм отказался исполнить требование относительно сокращения метража фильма до пределов одной серии. За отказом Штрогейма последовало его изгнание из «Парамоунта».

Для окончания работы по монтажу «Свадебного марша» был приглашен Джозеф фон Штернберг — новая звезда Голливуда, постановщик фильмов «Охотники за спасением души», «Удивительный грешник», «Подземный мир» (знаменитый фильм о «гангстерах») и «Последний приказ».

Штернберг смонтировал из материала Штрогейма два фильма: «Свадебный марш» («The Wedding Marsh», 1928), «Женитьба принца» («The Princes Marriage»). Вторая из этих картин так и не увидела экрана.

В обработке Штернберга фильм «Свадебный марш» потерял остроту сатирического памфлета, трагическая история злополучного князя Никки и хромой принцессы не доводилась до конца, картина производила впечатление затянутой и сентиментальной мелодрамы, музыкальное сопровождение (фильм был озвучен) было неудачно.

„СВАДЕБНЫЙ МАРШ“ **Режиссер Эрих Штрогейм**

Единственное, что, несмотря на искажение работы Штрогейма, производило в фильме сильное впечатление, — это была актерская игра самого Штрогейма (Никки), Фей Рэй (Мицци) и Зазу Питс (хромая принцесса).

После изгнания из «Парамоунта» Штрогейм очень недолго оставался без дела и приступил к работе над сценарием «Болото» («The Squamp») для фирмы «Юнайтед Артистс», сценарием, рассчитанным на артистку Глорию Свенсон.

Постановка этого сценария, получившего впоследствии название «Королева Келли» («Queen Quelly»), не была доведена Штрогеймом до конца.

Ему помешали, с одной стороны, принципиальные разногласия с руководителями «Юнайтед-Артистс» относительно жанровой установки его фильма: «Штрогейм задумал дать в «Королеве Келли» сатиру на бесчисленные американские мелодрамы о золушках, с другой стороны, протесты Глории Свенсон против некоторых чересчур откровенных эпизодов, задуманных Штрогеймом (эпизод порки и др.). Постановка фильма затянулась, прокатчики стали требовать звуковых фильмов. Нужно было или начинать сызнова съемки звукового варианта «Королевы Келли», либо озвучивать снятый уже Штрогеймом материал. Предпочли сделать второе: Штрогейм был уволен, для окончательного монтажа фильма был приглашен сначала Пауль Людвиг Штейн, а потом Эдмонд Голдинг (в прошлом написавший сценарий «Нападение на Виргинскую почту»).

К сатире Штрогейма был наскоро доснят пошлый и бессмысленный конец. Но и в таком виде фильм не увидел экрана.

Тем временем Штрогейм после ухода из «Юнайтед Артистс» стал работать в качестве актера у режиссера Джемса Крюзе. В 1929 г. он играл у Крюзе роль чревовещателя в неудачной картине «Великий Габбо», которая была первым звуковым фильмом Крюзе.

После конца так наз. «просперити» (1929) ни одна фирма Голливуда не решалась приглашать Штрогейма для постановки фильмов, зная его расточительность и принципиальное нежелание укладываться в определенные производственные рамки.

«Кризис научил людей Голливуда ценить деньги», — пишет сам Штрогейм.

Его попытка поставить для фирмы «Фокс» фильм «Вниз по Бродвею» («Walking down Brodway»,1932) осталась безуспешной.

В том же 1932 г. в фильме «Потерянный эскадрон» («The lost Squadron») реж. Джорджа Арчинбо Штрогейм играл роль кинорежиссера фон Фюрста (в этой роли Штрогейм изобразил самого себя), ставящего военные фильмы. Игра Штрогейма (в прошлом, как выше упоминалось, признанного специалиста по изображению германских зверств) была в роли фон Фюрста предельно натуралистична.

В Германии «Потерянный эскадрон» был запрещен, представители германского правительства в США требовали снятия с экрана фильма, в котором германская армия была показана чересчур правдиво. После постановки этого фильма в Германии все старые фильмы Штрогейма были изъяты из проката.

Участием в картине «Потерянный эскадрон» Штрогейм закончил свою режиссерскую карьеру в Голливуде. Ни одна кинофирма с тех пор не рискнула доверить постановку картин этой «одиозной» личности.

За 12 лет своей режиссерской деятельности (1919—1931) он поставил всего шесть картин, из которых только одна («Веселая вдова») увидела экран в неискаженном цензурой или перемонтированном виде. Для сравнения скажем, что за этот же период такие режиссеры, как Франк Ллойд и Джемс Крюзе, поставили по пятьдесят с лишним картин.

Двенадцать лет проработав в Голливуде, один из талантливейших режиссеров капиталистической Америки, носящий почетное звание члена Киноакадемии, принужден был после этого в течение нескольких лет жить впроголодь. Его имущество было описано за долги, он, постановщик «Сумасбродных жен» и «Алчности», оказался лишним в мире кинематографического бизнеса.

Преследование изгнанного из голливудских студий режиссера, перед которым многие прежде заискивали, которого многие прежде боялись, нашло свое отражение и в печати: в буржуазной прессе можно найти «авторитетные» утверждения о том, что Штрогейм не более как дутая величина, мнимый гений, ловко пускающий пыль в глаза, плохой кинематографист, никогда не знающий наперед, что и как он будет снимать.

Другими словами, под отношения Голливуда к Штрогейму была подведена «теоретическая» база...

Штрогейм остался до конца верен своим аристократическим принципам протестанта-одиночки: он ни у кого не искал помощи и фаталистически принимал как должное все преследования и нападки.

«Мне пришлось за все расплатиться, — пишет он в своей последней статье,—и я расплатился, не моргнув глазом, даже с некоторой горькой радостью... Я ничему не сопротивлялся...»

История творческого пути Штрогейма—крайне поучительна. Каждая деталь в ней характерна и типична для капиталистической кинематографии в целом. Штрогейм отнюдь не исключение — это только пример, правда, очень убедительный и яркий.

Каждый художник, который в условиях капиталистической системы осмеливается сказать несколько слов или снять несколько кадров правды об окружающей его действительности, становится тем самым в оппозицию по отношению к капитализму. Штрогейм в своих картинах вскрыл некоторые стороны и связи капиталистической системы; в некоторых его картинах («Сумасбродные жены», «Алчность») реалистические тенденции обличения и протеста были достаточно сильны, чтобы вооружить против смельчака-одиночки церберов из «Ассоциации Хейса».

Критика капитализма, данная в картинах Штрогейма, была, как указано выше, своеобразной «критикой справа», с позиций представителя разорившейся, деклассированной аристократии. Вследствие этого она не была и не могла быть построена на глубоком анализе противоречий и конфликтов действительности; в каждом фильме Штрогейма (особенно в фильме «Свадебный марш»)чувствовалась неполноценность его творческого метода, приводившего режиссера к нигилистическому отрицанию «всех и вся», к невозможности дать некоторую положительную программу.

Несмотря на несомненную неполноценность политической и творческой программы художника, творческий путь Штрогейма имел объективно большое значение в истории американской кинематографии.

Но среди множества «рожденных ползать и не могущих летать» кинорежиссеров Голливуда, покорно стряпающих стандартные развлекательные фильмы по указке финансовых магнатов Уолл-стрита, Штрогейм был в свое время единственным, шедшим наперекор традициям буржуазного киноискусства.

Голливуд вначале использовал эту «единственность» Штрогейма как очередную сенсацию, но когда сенсация переросла в опасность, Штрогейм был разжалован и уничтожен.

Чарли Чаплин и Голливуд

В последнее время в американских кинематографических кругах распространились слухи о предстоящем приезде Чарли Чаплина в СССР для творческой работы в советской кинематографии. Слухи эти, однако, основываются лишь на предположениях и на «известной большой симпатии Чаплина к достижениям Советского союза» («Синемонд»). Тем не менее кинематографическая печать строит различные догадки, где и как будет работать Чаплин на кинопроизводстве СССР.

Во всей шумихе, поднятой вокруг этой очередной «сенсации», можно с достоверностью установить только одно: что отношения Чаплина с заправилами американской кинематографии обострились до крайности.

Парижский журнал «Синемонд» пишет:

«Немедленно по окончании фильм Чаплина «Новые времена» был представлен на просмотр Хэйсу[1]. Известно, что 80% американских кинотеатров не пропускают на экран фильмов, не получивших одобрения организации Хэйса. Талантливый фильм Чаплина вызвал многочисленные возражения Хэйса. Хэйс, например, счел недопустимым показывать хотя бы в мало-мальски смешном виде священнослужителя; столкновения манифестантов с полицией он нашел «слишком реалистичными»; по его мнению также бродяга и его маленькая подруга не могли жить под одной крышей, не будучи законными супругами, и т. п.

Чаплин всячески боролся с этой беспощадной цензурой, но безуспешно. Ему пришлось произвести некоторые купюры. Понятно, что это столкновение с Хэйсом не могло способствовать примирению Чаплина с Голливудом.

На последнем съезде общества «Объединенные артисты» при обсуждении производственной программы на 1937 г. Чаплин дал очень неопределенное обещание «поставить два фильма». Вследствие этого между Чаплиным и дирекцией «Объединенных артистов» создались очень натянутые отношения. Этим может быть объясняется тот факт, что в объявленной компанией «Объединенные артисты» программе на 1936—1937 гг. не значится ни одного фильма Чаплина.

Вернувшись из путешествия по Дальнему Востоку, Чаплин объявил о постановке нового фильма с участием Полетты Годдар, для которого уже якобы найден сюжет. Но никаких приготовлений к новой постановке не было заметно, и даже студия Чаплина была сдана одной театральной компании для репетиции новой театральной пьесы.

Относительно второго фильма Чаплина ничего не было известно. Наконец разнесся слух, что Чаплин едва ли не в первый раз за всю свою деятельность приобрел право экранизации литературного произведения романа английского писателя Д. Муррей «Регентство». До настоящего времени Чаплин, как правило, писал сценарий для своих постановок сам. В довершение этого Чаплин пригласил сценариста-профессионала Р. Бодлей для разработки сценария по этому роману. Поступкам Чаплина дается такое объяснение: «по договору с компанией «Объединенные артисты» он обязан поставить два фильма. Желая сохранить за собой свободу действий, он решил, что в обоих этих фильмах будет играть Полетта Годдар, а он сам будет сниматься где-нибудь подальше от голливудской цензуры» («Синемонд», 19/XI 1936 г.).

[1] Виллъ Хэйс — диктатор американской кинематографии, глава так называемой Ассоциации продуссеров и прокатчиков США.

Бернард Шоу об искусстве кино

Великий мастер парадокса популярнейший английский драматург Джордж Бернард Шоу выступил недавно с речью «О дикции в звуковом кино». В беседе со своими слушателями Бернард Шоу высказал также ряд мыслей по общим вопросам киноискусства («Уорлд Филм Ньюс», № 8, ноябрь, 1936 г.).

Касаясь вопроса о принципиальных различиях театра и кино, Шоу сказал:

«Я знаком с тенденциями кино. Однажды я попробовал сам произвести опыт с одним небольшим фильмом. Мне говорили, что эта вещь никак не получится, потому что место действия остается одним и тем же с начала до конца. Мне говорили, что если при каждой второй реплике все действующие лица не отправляются, например, в Монте-Карло или в какую-нибудь другую живописную местность, то это не годится для экрана. Но я сказал: «Нет, я хочу провести этот эксперимент. Все будет происходить в одной комнате, и все движения будут совершаться от буфета к камину и от камина к двери.

...Теперь, когда вы имеете звуковое кино и можете создать настоящую драму, не следует цепляться за панорамы и живописные виды. Вы должны освободиться от этого.

Не надо смешивать разные вещи. Если вы хотите создать драму, то и подавайте ее публике как драму. А если вы говорите: «Мы должны переноситься в Монте-Карло каждые десять минут», то вы не будете иметь ни приличной драмы, ни приличного видового фильма».

Бернард Шоу подробно останавливается на частном вопросе о подборе актерских голосов в кино.

«Когда я подбираю актеров для пьесы, я не только имею в виду их качества для исполнения той или иной роли, но я еще хочу иметь сопрано, альта, тенора и баса. Разговор на сцене, когда все говорят одинаковым образом, производит неприятное впечатление и в конце концов очень утомителен.

Следует подбирать голоса так, чтобы они контрастировали, в особенности для микрофона, который передает малейшие нюансы выражения.

Мы еще недостаточно думали об этих вещах. Несмотря на популярность кино, никто, с кем бы мне ни пришлось о нем разговаривать, не говорит о голосах или о желательности лучших голосов и никто ничего не смыслит в фонетике.

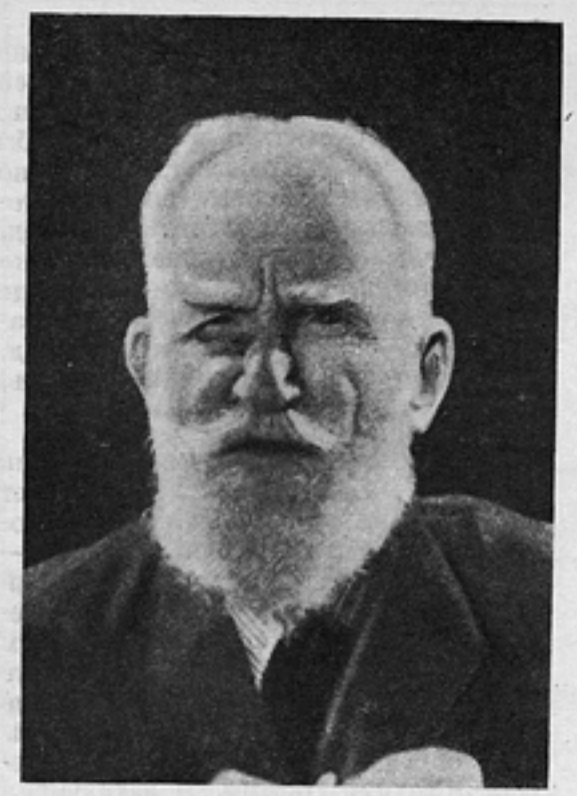
Как драматурга меня этот вопрос очень интересует. Но я убежден, что в кино до сих пор пренебрегали этим вопросом».

На вопрос, можно ли передать должным образом стихи Шекспира на экране, Бернард Шоу ответил:

«Главное, что требуется,—это подобрать актеров, которые п о н и м а ю т, что они говорят, когда они произносят стихи Шекспира. Это действительно представляет большую трудность, так как вы должны вспомнить, что язык Шекспира в большой мере является уже мертвым, устаревшим языком...

Если актеры понимают и чувствуют, что они говорят, они находят самые богатые интонации, даже не заботясь об этом».

«Возможно ли с помощью киноаппарата передать смысл монолога и интимной реплики лучше, чем это можно сделать на сцене?.



Бернард Шоу

«Это очень интересный вопрос, потому что одна из главных трудностей теперь состоит в том, чтобы найти место для камеры.

Часто в студии встречается энтузиаст-оператор, затрачивающий большое количество денег и времени, чтобы получить маленькое пятно света из-за двери, что, по существу, не имеет ни малейшего значения, а в это время актеры принуждены без конца повторять свои реплики, доходя почти до полного сумасшествия.

...Актер должен всегда помнить, что он произносит стихи Шекспира, а не позирует перед фотографом...»

«Не следует ли в студии иметь специалиста по декламации, который бы исправлял ошибки актеров?»

«Если вы будете иметь такого специалиста по красноречию, то вы должны очень остерегаться, чтобы он не был слишком красноречив...

...Если ваш специалист декламатор не обладает достаточным кругозором, то вы должны его опасаться не менее оператора.

Очень жалко, конечно, что публика теперь не может швырять в исполнителей дохлых кошек, бутылок от лимонада и т. п. Она лишена возможности выразить свое неодобрение».

Говоря о передаче на экране современной речи, Бернард Шоу заметил:

«Предположим, что вы имеете пьесу, написанную на лондонском жаргоне (кокней). Актеры затрачивают много труда, чтобы имитировать этот жаргон так, как они его слышат в жизни. В результате получается нечто совершенно непонятное.

Нужно изучить этот жаргон и точно определить, из каких звуков он состоит, и артикулировать слова таким же явственным образом, как и шекспировский текст. Тогда все оказывается в порядке...»

«Кино, — заявил Бернард Шоу, — действительно самое удивительное искусство. Никто еще не представляет, как много можно в нем достигнуть».

„На дне“ Жана Ренуара

Недавно в Париже режиссер Жан Ренуар закончил постановку фильма «На дне» по знаменитой одноименной пьесе Максима Горького (производство «Альбатрос»).

В постановке участвуют актеры: Жан Габен, Ле Виган, Сюзи Прим, Жюни Астор, Женни Хольт и Жувэ.

Жан Ренуар (сын знаменитого художника) известен как постановщик фильмов «Тони», «Жизнь принадлежит нам» и др.

Сценарий, над которым работал Ренуар, представляет собой «своеобразную лирическую кинопоэму о деклассированных, опустившихся людях» («Синемонд», ноябрь, 1936 г.).

По поводу создания фильма Жан Ренуар говорит:

«Надеюсь, что я не изменю духу произведения Горького. Я считаю, что, добровольно отказавшись от специфических псевдо-русских элементов, процветающих в кабачках Монмартра, — самоваров, балалаек, цыган и т. п.,—я лучше передал мысль Горького.

Я не стремился сделать «русский» фильм, а хотел создать общечеловеческую драму.

Для того чтобы лучше понять персонажей пьесы «На дне» и суметь их воссоздать в моем фильме, я подолгу бродил по окраинам Парижа. Именно там я нашел прообразы героев моего фильма.

Я отказался от услуг одного русского художника-гримера, который предлагал создать для каждого персонажа страшные «живописные» маски.

В Вильневе-ла-Гарени я нашел настоящий типаж для моего фильма, какого ни одно агентство не могло мне достать. В полуразрушенных бараках, источенных червями, живет несколько сот фламандцев, французов и бельгийцев. Это жертвы безработицы, люди, которых кризис выгнал с заводов. Вот настоящее «дно».

„НА ДНЕ“

Режиссер Жан Ренуар. Производство „Альбатрос“. На фото арт. Жюни Астор и арт. Жан Габен

Среди этих париев живет, между прочим, один китаец. Он держит себя с большим достоинством, гладко выбрит, носит безукоризненный пиджак черного цвета и полосатые брюки. Он стоически переносит тяжелые лишения и каждый вечер заводит пластинки песенок, записанных в Китае, песенок, которые напоминают ему родину. Рядом с этим что могут дать всяческие «трюки» гримеров и парикмахеров? И вместо того, чтобы искусственно создавать «монстров», я отправился искать типаж в Вильнев-ла-Гарени.

Нужно было кроме того найти исключительно одаренного актера, который бы сумел создать у зрителя чувство симпатии к этой внешне отталкивающей среде. Актером с такими возможностями оказался Жан Габен.

Жан Габен — это человек, одаренный «шестым чувством»—чувством кино. Он не играет перед аппаратом: он остается самим собой, и это производит сильнейшее впечатление. Это такое же чудо, как Банкрофт или Уоллес Бири — единственный такой актер, которого я знаю во Франции.

Луи Жувэ дает образ барона, человека, похожего на привидение, измученного, но полного чувства собственного достоинства. Этот большой театральный актер дает живой и интересный образ».

Над чем работает Рубен Мамулян

Последняя постановка Рубена Мамуляна «Веселый бандит»—пародийный фильм на популярную в Америке тему о «гангстерах».

«Дейли Филм Рентер» сообщает следующие подробности об этом фильме:

«Действие происходит в Мексике, где хозяйничает некий кровожадный бандит Браганца. Хвастливый и неразборчивый в средствах, но сохраняющий в своем характере «что-то детское», этот преступник страстно любит музыку. И когда он слышит случайно пение в кино актера Киво, он решает сделать из него своего «придворного» певца. Сказано—сделано: разбойники Браганца похищают Киво и держат его в плену. Он поет, когда этого пожелает Браганца.

Под влиянием американских кинокартин о «гангстерах» бандит решает заняться похищением людей для получения выкупа. В качестве первой жертвы он намечает одного богатого наследника и его невесту. Бандиты похищают молодую пару. Певец Киво, влюбившийся в девушку, способствует побегу жениха, который, не задумываясь, оставляет ее одну в разбойничьем гнезде, лишь бы спасти свою шкуру. Полицейские власти выслеживают Браганца. Преследуемый американцами, Браганца, перехитрив своих противников, спасается через границу.

Рубен Мамулян на этом сюжете создал остроумный фильм, пародирующий обычные «гангстеровские» постановки. В роли кинопевца с успехом выступает Нино Мартини. Лео Карилло создает сильный образ главаря разбойников».

Бегство Эриха Штрогейма

Эрих фон Штрогейм после своего двадцатитрехлетнего пребывания в Голливуде собирается покинуть американскую киностолицу и переехать во Францию.

«Голливуд,—заявил Штрогейм представителям печати, — за двадцать лет сделал меня живым трупом, он меня убил.

Дело в том, что я хотел быть сильнее Голливуда — и в этом вся история.

Когда я приехал сюда, я был Робинзоном на необитаемом острове. Но звери этого острова стремились подражать людям, обезьяничать с них, я же не мог выносить этого зрелища и начал передразнивать зверей... И я истощил свои силы в этой игре».

Характеризуя жизнь Голливуда, Штрогейм говорит:

«Это царство кричащего дурного вкуса, наглой мании величия, полного бесчувствия. Это город, где нужно брать мегафон, чтобы сказать своей подруге о том, что ты ее любишь; где нужно броситься в воду, чтобы доказать, что ты голоден; где нужно жечь тысячедолларовые билеты, чтобы доказать, что ты богат. Это город, где пчелы могут жужжать, только подражая шуму самолетов, и где льют спирт в шампанское по двадцати долларов за бутылку. Город, где никто больше не умеет любить, спать, работать, нормально есть.

Как я издевался над всеми этими скотами! Да, в течение двадцати лет я чудовищно пародировал их, я доводил, — и с какой тайной радостью,— их пороки до крайности, их дурной вкус до высшей точки. Я был человеком, который спал в мраморном гробу, который ел только при свете канделябров. Я швырял зажженные сигары в голову моим режиссерам. Мои слуги были исключительно негры и ходили голыми. Я затрачивал десять миллионов на постановку одного фильма, и, когда мой компаньон разорился, он считал еще большой честью для себя пользоваться правом попросить у меня огня для своей сигары. «Самый чудовищный человек в мире», — я сам нашел для себя этот девиз. И я его хорошо вбил, поверьте мне, в мягкие головы здешних людей. Мне прощалось все. Все сходило с рук: мои финансовые кульбиты, мое высокомерие и моя манера выставлять за дверь самых крупных магнатов, если они, будучи у меня в гостях, не умели как следует есть устрицы. Все это кончилось с наступлением кризиса. Кризис научил людей Голливуда знать цену деньгам. Но я был отравлен, я дошел до края пропасти и не мог остановиться. И тогда мне пришлось за все расплатиться. Я расплатился, не моргнув глазом, и даже с некоторой радостью. Мое разорение вызвало много шума. Я ничему не сопротивлялся: ни судебным приставам, которые разбирали мои картины и мою мебель, ни злым языкам, которые приписывали мне нивесть какие растраты и преступления.

Все эти годы, что я прожил здесь, я жил как лунатик. Наконец я захотел покончить с этой жизнью.

Теперь пришло освобождение. Я возвратился к действительности. Я излечился от Голливуда. Через несколько дней я уезжаю во Францию. Незнакомая страна, новый воздух. Мне сорок семь лет. Я еще могу работать. Я буду работать, пока мой сын не кончит учиться. И когда я заработаю немного денег, я возвращусь в тот маленький провинциальный австрийский городок, где я родился, буду жить в маленьком домике, пахнущем елью. И никогда, я клянусь, моя нога не переступит порога кинотеатра того местечка!» (Синемонд, 12/XI 1936 г.).

Ответственный редактор К. ЮКОВ

Адрес редакции: Москва, 31, Кузнецкий мост, 21/5, тел. К-1-95-51

НАРКОМВНУТОРГ СССР

СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГ

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ МАГАЗИНЫ

„СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГА“

ИМЕЮТ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ:

ТКАНИ
хлопчатобумажные, шерстяные, шелковые, льняные

КОВРЫ
кавказские, и туркменские экспортного качества

ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ
мужское, женское, детское

МЕХОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ
мужские, женские, детские

ПРИ МАГАЗИНАХ ИМЕЮТСЯ
БЮРО ОБСЛУЖИВАНИЯ,
где производится
ПРОДАЖА ФОТОСНИМКОВ
фасонов
ПОСЛЕДНИХ МОД
г. г. Москвы, Ленинграда, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка;

ДАЮТСЯ КОНСУЛЬТАЦИИ
покупателям;
производится ДОСТАВКА ПОКУПОК НА ДОМ

АДРЕСА МОСКОВСКИХ МАГАЗИНОВ:

№ 2 уг. Петровки и Кузнецкого моста, 6/7
№ 3 ул. Горького, 79
№ 4 Б. Серпуховская, 4
№ 5 Бутырская, 37
№ 6 Пятницкая, 13
№ 7 Таганская площадь, 7
№ 8 уг. М. Дмитровки и Садовой, 2/24

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ МАГАЗИНЫ ВО ВСЕХ КРУПНЫХ ГОРОДАХ СССР.

Цена 3 р. 50 к.

5 МАЯ 1937

М2233

ЭКЗЕМПЛЯРЫ
2 - АПР 1937
Всес. Кн. Палат. Получены

ОБ'ЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ИСКУССТВО“

ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ

Москва, Кузнецкий мост, 21/5, тел. К 1-94-40

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ И ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ НОВЫЕ КНИГИ:

В. Нильсен „ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ФИЛЬМА“,
Москва, 1936 г., 225 + 27 стр. иллюстраций. Цена в пер. 10 руб.

Книга, впервые в нашей литературе, дает обоснование теории и методики кинооператорского искусства.

Книга разбита на 3 больших отдела:

1. Построение кинокадра.
2. Методика операторской сценарной разработки.
3. Творческие проблемы кинооператорского искусства.

Книга является ценным руководством для учащихся и кинооператорских работников.

Вс. ВИШНЕВСКИЙ

„МЫ ИЗ КРОНШТАДТА“

Автор рассказывает при каких условиях и какими путями создавался фильм „МЫ ИЗ КРОНШТАДТА“.

Книга позволяет проследить всю творческую историю создания одного из лучших советских фильмов, рассмотреть конструктивные приемы и методику драматургии.

Книга иллюстрирована кадрами из фильма.

В книге 184 стр. Цена в пер. 5 руб. 50 коп.

В БЛИЖАЙШЕЕ ВРЕМЯ ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ:

МАРИЕТТА ШАГИНЯН

„БЕСЕДЫ ОБ ИСКУССТВЕ“

В популярной и образной форме М. Шагинян пишет о понятии социалистического реализма, о художественном образе, жанрах и стиле искусства, т. е о всех тех вопросах, которые волнуют начинающего художника и писателя. Стр. 142. Цена 3 руб.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ: Москва, 31, Кузнецкий мост, 21/5, Торговый отдел из-ва „ИСКУССТВО“, Книга — почтой.

Книги высылаются наложенным платежом без задатка.